

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dottorato di Ricerca in Architettura
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura
XXVI Ciclo di Dottorato

***Enrico Prampolini tra arte e architettura.
Teorie, progetti e Arte Polimaterica***

Presentata da: dott.ssa Eva Ori

Coordinatore Dottorato: prof. Annalisa Trentin

Relatore: prof. Giovanni Leoni
Correlatore: prof. Micaela Antonucci

Settore Concorsuale: 08/E2 – Restauro e Storia dell'Architettura
Settore Scientifico Disciplinare di afferenza: ICAR/18 (prevalente), L-ART/03

Esame finale anno 2014

Ai miei cari

INDICE

<i>Introduzione</i>	pag. 5
<i>Ringraziamenti</i>	pag. 9
<i>Abbreviazioni</i>	pag. 10
1. <u>PRAMPOLINI E L'ARCHITETTURA</u>	
1.1 I contatti di Prampolini con le avanguardie e la cultura artistica europea	pag. 12
1.2 Manifesti e scritti sull'architettura e sugli architetti	pag. 20
1.2.1 Un'idea di architettura totalizzante	pag. 20
1.2.2 Prampolini e gli scritti sugli architetti	pag. 29
1.3 Progetti d'architettura: dall'allestimento d'interni alle "città effimere"	pag. 32
1.3.1 Gli anni Venti: "decorazioni d'ambiente" e progetti di design	pag. 32
1.3.2 Gli anni Trenta e Quaranta: i progetti d'architettura	pag. 36
1.4 Progetti di architettura: verso qualcosa di concreto?	pag. 46
1.4.1 Occasioni mancate: il Monumento ai Caduti di Como e il Centro Futurista a Marina di Pietrasanta	pag. 46
1.4.2 Idee per Roma: la polemica contro Brasini	pag. 52
1.4.3 Idee per Roma: progetti per l'E42 e progetti inediti	pag. 53
2. <u>DALLA PLASTICA MURALE ALL'ARTE POLIMATERICA</u>	
2.1 La plastica murale futurista	pag. 97
2.1.1 La Prima e la Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista	pag. 97
2.1.2 "Pittura murale" e "Plastica Murale"	pag. 105
2.1.3 L'Università della Plastica Murale di Prampolini	pag. 110
2.1.4 Le opere murali di Enrico Prampolini	pag. 113
2.2 L'Arte Polimaterica	pag. 117
2.2.1 Il movimento futurista e il polimaterismo	pag. 117
2.2.2 Polimaterismo e Plastica Murale nell'opera di Prampolini	pag. 120
2.2.3 L'Arte Polimaterica di Enrico Prampolini	pag. 128
2.2.4 Funzione architettonica dell'Arte Polimaterica	pag. 131
2.2.5 Dall'Arte Polimaterica all'Arte Concreta	pag. 135
3. <u>SINERGIE TRA ARTE E ARCHITETTURA: IL CONTRIBUTO DI PRAMPOLINI</u>	
3.1 La legge per l'arte negli edifici pubblici	pag. 152
3.1.1 Arte e architettura durante il Fascismo	pag. 152
3.1.2 Verso una legge per l'arte negli edifici pubblici	pag. 158
3.1.3 La legge 839/1942 o "legge del 2%"	pag. 164
3.1.4 Il dibattito italiano sui rapporti tra arte e architettura: prima e dopo la "legge del 2%"	pag. 167
3.2 Il contributo di Prampolini al dibattito sull'arte negli edifici pubblici	pag. 173
3.2.1 La rivista "Noi" e la Casa d'Arte Italiana	pag. 173

3.2.2 La “lotta” per i diritti per gli artisti	pag. 177
3.2.3 La collaborazione tra arte e architettura, tra artisti e architetti: la “legge del 2%”	pag. 182
3.2.4 Opere di Prampolini negli edifici pubblici	pag. 188

Conclusioni	pag. 202
--------------------	----------

APPARATI

<i>Profilo biografico di Enrico Prampolini</i>	pag. 207
<i>Regesto bibliografico: scritti sull'arte e l'architettura di Prampolini</i>	pag. 212
<i>Regesto delle opere (arredo, opere murali, ambientazioni, progetti architettoniche)</i>	pag. 215
<i>Selezione di scritti di Enrico Prampolini</i>	pag. 219
 <i>Referenze fotografiche</i>	 pag. 246

BIBLIOGRAFIA GENERALE

<i>Monografie, cataloghi di mostre e atti di convegni</i>	pag. 250
<i>Articoli di quotidiani, periodici e riviste</i>	pag. 263
<i>Fonti documentarie</i>	pag. 275

Introduzione

La scelta di dedicare una ricerca di dottorato alla figura di Enrico Prampolini (Modena, 20 aprile 1894 – Roma, 17 giugno 1956) si poneva sin dall'inizio come una sfida, dato che moltissimo è stato pubblicato su questo poliedrico artista italiano fra monografie, cataloghi di mostre o contributi in volumi generici sul Futurismo: a partire dai contributi scritti da Federico Pfister (in arte Depistoris), che ha elaborato la prima, ma ancora tra le più puntuali biografie sull'amico e collega (1940); dagli scritti di Pierre Courthion (1957) e di Palma Bucarelli (1961), che ha curato la prima retrospettiva nazionale dell'artista; poi ancora quelli di Filiberto Menna (1967) e i cataloghi delle mostre degli anni Settanta e Ottanta della Galleria Civica di Modena e della Galleria Fonte d'Abisso; per giungere alla corposa opera corale curata da Enrico Crispolti e Rossella Siligato (1992) nata a seguito della donazione degli eredi Prampolini dell'Archivio al Comune di Roma; sino all'ultimo contributo monografico di Giovanni Lista (2013)¹ – per citare i contributi più significativi.

Tutto insomma sembrava essere stato detto sul Prampolini pittore, scultore, scenografo, teorico: ma è sempre rimasto in qualche modo in secondo piano, all'interno di questa ricchissima produzione bibliografica, l'aspetto del suo rapporto con l'architettura. Obiettivo principale della ricerca *Enrico Prampolini tra arte e architettura. Teorie, progetti e Arte Polimaterica* è quindi quello di aggiungere questo tassello mancante, attraverso una nuova chiave di lettura, alla complessa attività artistico-teorica di un così versatile personaggio.

Questo lavoro, oltre a riordinare e raccogliere tutto ciò che riguarda l'architettura e il rapporto di quest'ultima con le arti nell'opera di Enrico Prampolini – operazione finora mai fatta dagli studiosi – coglie l'occasione per puntualizzarne aspetti ancora poco esplorati, grazie anche all'analisi sistematica dei documenti originali – in parte inediti – dell'artista conservati presso il Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive del Museo d'Arte Contemporanea di Roma.

Nel corso della sua carriera, Prampolini ha portato un appassionato contributo al dibattito sull'unione delle arti e dell'architettura in Italia tra gli anni Venti e Quaranta, grazie alla sua competenza, alla sua tenacia e ai suoi tanti rapporti formali e amicali con i principali esponenti delle avanguardie europee.

Negli anni Venti egli veniva soprannominato «il saettante» «per la sua imprevedibile attività»² e, più avanti negli anni Cinquanta, Umbro Apollonio lo definisce «un energico uomo d'azione, uno stimolatore di modernità»³, che si batteva con tutte le sue forze al rinnovamento artistico italiano.

¹ F. Pfister, *Enrico Prampolini*, Hoepli, Milano 1940; P. Courthion, *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1957; P. Bucarelli (a c. di), *Enrico Prampolini*, catalogo della mostra, De Luca, Roma 1961; F. Menna, *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1967; *Enrico Prampolini, 1894-1956: continuità dell'avanguardia in Italia: Galleria civica, 1978, gennaio-marzo*, catalogo della mostra, Cooptip, Modena 1978; A. B. Oliva (a c. di), *Prampolini: 1913-1956*, catalogo della mostra, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1985; E. Crispolti, R. Siligato (a c. di), *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, catalogo della mostra, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992; G. Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma 2013.

² For., *Enrico Prampolini parla di architettura, pittura, scultura, scenografia e futurismo*, in "Il Regno", 1 maggio 1925.

³ U. Apollonio, *Stimolatore di modernità*, in "La Fiera Letteraria", XII, 28 luglio 1957, n. 30.

Prampolini è stato, negli anni tra le due guerre, uno dei pochi a ricercare e a mantenere forti legami con quegli artisti italiani e stranieri e quei movimenti che avevano inciso profondamente sugli sviluppi artistici del panorama europeo dall'inizio del secolo scorso sino ad oggi. Un uomo che sapeva captare in anticipo i mutamenti della società, della cultura e dell'arte con la conseguenza che tutta la sua produzione è sempre stata in continua metamorfosi, e quindi anche inficiata dal rischio frequente di incappare in atteggiamenti contraddittori.

Il rapporto con il Futurismo è stato sicuramente centrale nella sua evoluzione artistica – un tema, questo, indagato approfonditamente negli studi sopra citati; ed è attraverso questo che Prampolini si avvicina all'architettura.

L'architettura nel movimento futurista italiano è stata ampiamente indagata da autorevoli studiosi, a partire dall'esponente universalmente riconosciuto tra i suoi protagonisti, Antonio Sant'Elia. Come ha notato Enrico Crispolti, l'interesse storiografico per l'architettura futurista è già evidente nel 1936 attraverso l'opera di Nikolaus Pevsner, Sigfried Giedion (1941) e Reyner Banham (1955, 1957), che ritengono Sant'Elia figura cruciale per la formazione dell'avanguardia architettonica europea nei primi anni Venti e del Razionalismo italiano⁴. In Italia, invece, l'argomento viene affrontato cercando un superamento della figura di Sant'Elia quale “padre” dell'architettura razionalista già a partire dalla raccolta *Dopo Sant'Elia* (1935) alla quale partecipano tra gli altri Edoardo Persico, Giuseppe Terragni e un giovane Giulio Carlo Argan. Tramite l'opera di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori con gli *Archivi del Futurismo* del 1958, seguita dagli scritti di Umbro Apollonio, Leonardo Mariani, Calvesi (1958, 1959), ancora Banham (1960), Luciano Caramel e Alberto Longatti (1962) il discorso viene rilanciato con approfondimenti su altri architetti futuristi prima sottovalutati, come Mario Chiattone, Virgilio Marchi, Giacomo Balla, Ivo Pannaggi ed appunto Enrico Prampolini⁵.

Il rapporto dell'artista modenese con l'architettura è già stato affrontato nel numero speciale di “Controspazio”, curato da Luciano Patetta e Virgilio Vercelloni (1971) e nelle pubblicazioni di Ezio Godoli (1983) ed Enrico Crispolti (1980 e 1984)⁶: ma sempre trattandolo come un tema autonomo e in qualche modo secondario nella sua produzione.

⁴ E. Crispolti (a c. di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra, Comune di Torino, Torino 1980, p. 44. N. Pevsner, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber London 1936, trad. it. *I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius*, Rosa e Ballo, Milano 1945. S. Giedion, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1941 trad. it. *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione* Hoepli, Milano 1954. R. Banham, Sant'Elia, in “The Architectural Review”, maggio 1955 n. 117; R. Banham, *Futurism and Modern Architecture*, in “RIBA Journal”, 1957, n. 2, vol. 64, pp.129-135.

⁵ *Dopo Sant'Elia*, Domus, Milano 1935; M. Drudi Gambillo, T. Fiori, *Archivi del futurismo*, De Luca, Roma 1958, 2 voll.; U. Apollonio, L. Mariani (a c. di), *Antonio Sant'Elia*, Il Balcone, Milano 1958; M. Calvesi, *Il futurista Sant'Elia*, in “La Casa”, n. 6, 1959; R. Banham, *Theory and design in the first machine age*, The architectural Press, London 1960, trad. it. *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970; L. Caramel, A. Longatti (a c. di), *Antonio Sant'Elia: catalogo della mostra permanente*, Villa Comunale Dell'Olmo, Como 1962. G. Veronesi, *L'opera di Mario Chiattone architetto: mostra dei disegni d'architettura donati al Gabinetto disegni e stampe da Pia Chiattone*, catalogo della mostra, Industrie grafiche V. Lischi, Pisa 1965; A. D'Amico, S. Danesi (a c. di), *Virgilio Marchi: architetto scenografo futurista*, Electa, Milano 1977.

⁶ L. Patetta, V. Vercelloni (a c. di), *Futurismo-Architettura*, numero monografico, in “Controspazio”, III, aprile-maggio 1971, n. 4-5; E. Godoli, *Guide all'architettura moderna. Il futurismo*, Laterza, Bari 1983; E. Crispolti (a c. di),

La sperimentazione architettonica e artistica di Prampolini è invece strettamente legata con una serie di altri aspetti della sua personalità e della sua carriera – come la teorizzazione dell'Arte Polimaterica e il dibattito sulla presenza dell'arte negli edifici pubblici. Ci si propone dunque qui di ricostruire il rapporto dell'artista modenese con l'architettura, analizzando i suoi progetti – anche inediti – e la sua produzione teorica a riguardo; contestualizzandolo nell'evoluzione della sua esperienza artistica e dei suoi legami con le avanguardie europee, per arrivare a un quadro completo e approfondito su questo tema.

Enrico Prampolini ci ha lasciato, oltre a un cospicuo numero di opere d'arte, non pochi scritti e progetti di architettura, ecletticamente influenzati dalle correnti artistiche contemporanee: sia costruttiviste, sia neoplastiche, sia espressioniste e razionaliste. La ricerca, partendo dall'analisi dei rapporti dell'artista modenese con le avanguardie straniere, dei quali sono testimonianza i fitti scambi epistolari con Walter Gropius, Theo van Doesburg, Tristan Tzara, Mondrian, Fernand Léger, solo per citarne alcuni, e dall'indagine sul suo soggiorno parigino (1925-1937), prosegue con l'esame dei manifesti, degli scritti e degli articoli noti e inediti legati alla teoria architettonica nella sua produzione.

È significativo notare come si debba proprio a Prampolini la stesura del primo Manifesto sull'architettura futurista, anche se non ufficiale, risalente agli inizi del 1914 – dunque prima del manifesto di Sant'Elia del luglio 1914 – nel quale traspare una personale visione di un'architettura plasmata dall'atmosfera che la circonda e da tutto ciò che ne consegue – come la luce, l'aria e le forze universali.

Nella sua torrenziale produzione pubblicistica, Prampolini non si limita a enunciare – spesso con accenti eccessivamente lirici – le sue teorie, ma concretamente analizza con lucido acume critico anche l'attività dei suoi amici e colleghi come Virgilio Marchi e Alberto Sartoris, o di architetti-ingegneri come Davide Pacanowski. Parallelamente, egli cerca di restituire sotto forma di disegno quanto scrive, sin dal 1914, con quelli che chiama “scarabocchi” e “schizzi embrionali”. A questi primi esperimenti seguirà un'evoluzione più pragmatica, con proposte di progetti relativi a strutture interne ed esterne di padiglioni espositivi per le mostre temporanee nazionali ed internazionali: un esempio tra i più significativi è il padiglione futurista alla V Triennale di Milano del 1933, dove Prampolini realizza, con la partecipazione di diversi “compagni” futuristi, la *Stazione per aeroporto civile*.

Nucleo significativo di questa parte della ricerca è costituito dagli elementi emersi grazie allo spoglio sistematico dei documenti dell'Archivio Prampolini, donato dagli eredi al Centro Documentazione Arti Visive del Comune di Roma nel 1991 e acquisito con delibera del 13 marzo 1992. In particolare, sono state rinvenute le relazioni di progetti architettonici finora inediti per un *Piano urbanistico del Centro Alberghiero di Castelfusano* (1938) e per due alberghi nel centro di Roma (1938-1939): un contributo significativo che arricchisce il profilo artistico di Prampolini e consente di delineare più nitidamente il suo rapporto con l'architettura.

Ricostruzione..., cit.; E. Crispolti (a c. di), *Architettura futurista: attraverso l'architettura futurista*, catalogo della mostra, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1984.

La seconda parte della ricerca si concentra sull'analisi del rapporto tra arte e architettura nel Futurismo e sul fondamentale contributo dato in tal senso da Prampolini: in particolare attraverso l'invenzione della "plastica murale" come completamento dell'architettura futurista quale espressione del nuovo volto dell'Italia fascista.

L'idea della plastica murale, strepitosa alternativa alla bidimensionale "pittura murale", è concepita da Prampolini attorno al 1934, per arrivare infine ad essere compiutamente codificata nel volume sull'*Arte Polimaterica* del 1944. Per Prampolini, l'Arte Polimaterica è un'arte a sé stante, prodotta dall'utilizzo di tutti i materiali possibili nella realizzazione di un'opera il cui fine è quello di completare la nuova architettura: il progetto architettonico rimane dunque sempre per lui strettamente legato all'arte, e plasmato da una visione profondamente artistica.

Nell'ultima parte della ricerca si affronta infine l'analisi del rapporto tra arte e architettura gestito in ambito istituzionale in Italia tra le due guerre, attraverso la promozione di interventi legislativi rivolti a creare nuove sinergie tra artisti e architetti e tra questi e il regime fascista. Strumento tra i più importanti della politica artistica e corporativa dello Stato è, nel 1942, l'emanazione della legge n. 839 detta "del 2%", poiché prevedeva la destinazione di una quota pari a quella percentuale della spesa per l'edificazione di un nuovo edificio statale al suo "abbellimento" con opere d'arte.

Un aspetto finora inedito delle vicende legate alla "legge del 2%" è l'emergere del ruolo centrale di Prampolini nel contribuire al dibattito che portò alla sua approvazione, e non secondariamente nella ricerca di migliori condizioni economiche e maggiori occasioni di lavoro per gli artisti, attraverso la loro partecipazione nella costruzione del nuovo volto del paese.

A conclusione di questa sezione, si sono analizzate le proposte di interventi di Enrico Prampolini in edifici pubblici dove l'arte incontra l'architettura, nel tentativo di materializzare concretamente quanto veementemente sostenuto in sede teorica e politica.

La figura di Enrico Prampolini emerge dunque da questa ricerca come un nodo fondamentale per comprendere alcuni degli aspetti ancora inesplorati della cultura artistico-architettonica italiana degli anni Venti-Quaranta. In particolare, il suo interesse per l'architettura e la sua entusiasta ricerca di una sintesi con le arti, ha indubbiamente aperto nelle sperimentazioni delle avanguardie italiane ed europee, delle direzioni originali e di sorprendente modernità.

Attraverso l'esplorazione approfondita di questo inedito aspetto dell'opera di Enrico Prampolini, è stato possibile fare nuova luce sul suo ruolo nel dibattito culturale europeo tra le due guerre, nel quale emerge come protagonista a pieno titolo.

Ringraziamenti

Doveroso è il ringraziamento che rivolgo al Professor Giovanni Leoni e alla Professoressa Micaela Antonucci e a tutti i membri del Collegio di Dottorato in Architettura per avermi permesso di realizzare al meglio questa ricerca.

Un grazie di cuore a Massimo Prampolini, per la sua cordiale disponibilità e per le sue indicazioni fondamentali sulla vita e sull'opera dello zio Enrico.

Vorrei inoltre ringraziare la dottoressa Maria Rita Boni, responsabile sino al dicembre del 2012 (e ora in pensione) dell'Archivio Prampolini, con tutto il personale del Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive di Roma; la dottoressa Anna Lisa Cavazzuti della Fondazione Mondadori; la direttrice del Museo Vela Gianna A. Mina; il dottor Andrea U. Pfister; il dottor Kit Messick della Manuscripts and Archives Division della New York Public Library; la dottoressa Linda Paleias del Brooklyn Museum; la dottoressa Laura Bertolaccini dell'Archivio Contemporaneo dell'Accademia di San Luca di Roma; il personale dell'Archivio Storico del MART di Rovereto; la signora Chiara Benassi, dipendente delle Poste Italiane presso Trento, per avermi concesso di realizzare le fotografie delle vetrate del palazzo; la dottoressa Roberta Colafranceschi, dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma; la direttrice del Museo Civico d'Arte di Modena Francesca Piccinini; Lucio Fontana; Luciano Rivi; Assicoop Modena & Ferrara; tutto il personale della Biblioteca Estense Universitaria di Modena e la direttrice della Biblioteca d'Arte Poletti di Modena Carla Barbieri, con tutto il suo personale.

Un ulteriore ringraziamento va a tutti coloro che, in qualunque modo in questi tre anni, mi hanno sostenuto per la riuscita di questo lavoro.

Abbreviazioni

AAM, FGB: Archivio Arnoldo Mondadori, Fondo Giuseppe Bottai

ACD: Archivio Camera dei Deputati

ACS: Archivio Centrale dello Stato

BC: Biblioteca Chigiana

MACRO, CRDAV, FEP: Museo d'Arte Contemporanea Roma, Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive, Fondo Enrico Prampolini

MART: Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto; THA, Fondo Ernesto Thayaht; MAZ, Fondo Angiolo Mazzoni

1. PRAMPOLINI E L'ARCHITETTURA

1.1 I CONTATTI DI PRAMPOLINI CON LE AVANGUARDIE E LA CULTURA ARTISTICA EUROPEA

I proficui rapporti di Prampolini con l'ambiente culturale ed artistico europeo sono in qualche modo conseguenza del suo burrascoso inserimento all'interno del Futurismo italiano. Egli lascia infatti giovanissimo l'Accademia di Belle Arti di Roma¹ per aderire al movimento futurista creato da Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) nel 1909: la vera e propria folgorazione del giovane ed ambizioso artista avviene la sera del 21 febbraio del 1913, in occasione dell'inaugurazione della prima Esposizione di pittura Futurista al Teatro Costanzi di Roma, alla quale assiste in qualità di corrispondente de "L'Artista Moderno". Sulle pagine della testata torinese Prampolini scrive un entusiasta resoconto della serata e nell'articolo *Pittura futurista. Prima esposizione italiana in Roma* del 25 marzo prende una posizione precisa e favorevole nei confronti del movimento marinettiano², al quale aderisce da principio in qualità di "libero futurista" ed inizia a frequentare lo studio del pittore Giacomo Balla.

Il Futurismo è un movimento nei suoi intenti dichiaratamente rivoluzionario, che cerca di ricostruire il mondo attraverso una nuova visione: antipassatista, antitradizionalista, anticlassicista. Sotto il suo rullo compressore passa la rigenerazione della letteratura, della pittura, della scultura e della musica: alla data del 1913, manca ancora però una riformulazione dell'architettura in chiave

¹ Ad oggi, non è ancora chiaro quando esattamente Prampolini abbandoni l'Accademia di Belle Arti di Roma. Presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma non è stato possibile reperire il fascicolo riguardante Enrico Prampolini – problema frequente per i fascicoli antecedenti la Prima Guerra Mondiale; tuttavia, il nome dell'artista compare nel registro delle iscrizioni dell'anno accademico 1911/1912 con i relativi anni di iscrizione alle scuole e i voti di profitto riguardanti quell'anno. Purtroppo, il registro dell'anno accademico 1911-12 è anche l'unico conservato presso l'archivio relativo al primo decennio del Novecento, non rendendo così possibile appurare l'effettivo ulteriore periodo di frequentazione dell'Accademia romana da parte di Prampolini.

² G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, pp. 22-23.

futurista. Marinetti cerca un architetto per elaborare un manifesto dell'architettura futurista e Carrà propone il nome di Sant'Elia, ma il giovane Prampolini brucia i tempi proponendosi per primo³ e pubblica, con mezzi propri *Anche l'architettura futurista... e che è?* alla fine del gennaio 1914: una sorta di rielaborazione di un suo manifesto risalente al 1913 sulla "Cromofonia". Umberto Boccioni (1882-1916), l'altro "padre" insieme a Marinetti del Futurismo, non è propenso al dialogo coi giovani e al loro facile inserimento nel movimento⁴. Le aspirazioni del giovane Prampolini trovano un muro di fronte allo strapotere di Boccioni, ulteriormente irritato dalla sua esuberanza e dall'irrispettosità delle gerarchie: il suo palese ostracismo segna dunque la marginalizzazione di Prampolini nel movimento futurista, almeno sino alla morte dell'artista calabrese⁵.

Il giovane Prampolini non si perde certo d'animo dopo la prima esclusione dalla cerchia dei futuristi italiani, e volge lo sguardo all'estero, iniziando a tessere una fitta rete di rapporti con diversi esponenti della cultura artistica europea⁶.

Durante il periodo della guerra – a cui non può prendere parte perché claudicante – l'artista espone in diverse mostre collettive sia in Italia che all'estero: lo troviamo nel 1915 a Pisa, nel 1916 a Forlì, nel 1917 a Zurigo, Basilea, Losanna, Palermo, Viareggio e Roma. Alla produzione artistica egli affianca poi anche un grande impegno sul fronte teorico, pubblicando articoli su "L'Artista Moderno" di Torino, su "Orifiamma" di Ferrara, su "Primavera" di Roma, su "Cronache teatrali – Artistiche – Letterarie" di Napoli, "Il Piccolo Giornale d'Italia" di Roma, "L'eco di Messina"⁷.

Dopo essere stato direttore dal 1916 della rivista "Avanscoperta", coadiuvato da Luciano Folgore, nel giugno del 1917 Prampolini fonda da solo la rivista "Noi" col sottotitolo "Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia": che, a causa delle difficoltà economiche in cui versano sia il paese sia il suo fondatore, riesce ad avere solo una pubblicazione discontinua (esce tra il 1917 e il 1920, per riprendere nell'aprile del 1923 sino alla chiusura del 1925).

Nonostante questo, "Noi" si rivela, assieme alla creazione della Casa d'Arte Italiana con Mario Recchi, uno strumento formidabile nella tessitura dei legami di Prampolini con le avanguardie europee.

Le riviste sono, in questi decenni, il mezzo principale di diffusione delle idee le cui potenzialità comunicative intuitive e sfruttate da Marinetti e dal movimento futurista, si vanno ad aggiungere ai

³ Cfr. C. Carrà, *La mia vita*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 99.

⁴ G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, p. 32.

⁵ A questo scontro con Boccioni bisogna aggiungere anche quello successivo tra Prampolini e Balla. Quest'ultimo era stato accusato di aver plagiato concetti espressi da Prampolini in *Scenografia futurista* e *Costruzione assoluta di moto-rumore*, nella formulazione del manifesto del 1915, *Ricostruzione futurista dell'Universo*, scritto assieme a Fortunato Depero. La questione verrà infine risolta positivamente con il ritiro dell'accusa e le scuse di Prampolini. Su questa vicenda si veda G. Lista (a c. di), *Enrico Prampolini carteggio futurista*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, pp. 14, 36, 70-71.

⁶ Non è un caso che l'ultima monografia su Prampolini (2013) scritta da Giovanni Lista s'intitoli *Enrico Prampolini futurista europeo* e che l'autore abbia spiegato questa scelta proprio con la non immediata partecipazione di Prampolini al movimento futurista. Lista aveva del resto già concepito la definizione di "futurista europeo" per Prampolini già alla fine degli anni '70 nel saggio del catalogo della mostra *Enrico Prampolini, 1894-1956: continuità* ..., cit., pp. 11-19.

⁷ M. Prampolini, Contributo al Convegno Internazionale: *Futurismo: aspekty polityczno-artystycznej odnowy*, Varsavia, 3-4 dicembre 2009, dattiloscritto non pubblicato: ringrazio vivamente l'autore per avermi permesso di visionare il documento.

manifesti e ai volantini, loro cavallo di battaglia⁸. Nel 1916 viene fondata infatti “L’Italia Futurista” ad opera di Bruno Corra ed Emilio Settimelli, come organo di diffusione del movimento, che avrà però breve vita: la rivista chiude infatti dopo neanche due anni. Numerosi sono a seguito di questo i tentativi di creare riviste “futuriste”⁹, di natura spesso effimera, ma nessuna di loro riesce a costituire un punto unico di riferimento per l’intero movimento.

Il progetto di Prampolini in questo senso è molto intelligente e lungimirante: con la sua rivista egli cerca di andare oltre il “provincialismo” futurista e di creare un organo che desse spazio anche alle avanguardie europee.

La rivista “Noi” si occupa di arte, di letteratura e di musica, e raccoglie articoli, riproduzioni di opere grafiche, testi critici e letterali di personaggi italiani – fra cui Sanminiati, Severini, De Chirico, Carrà, Folgore, Savinio, Recchi, Evola – e stranieri – fra cui Janco, Tzara, Pierre Albert Birot, Picasso, Cocteau, Réverdy, Strawinsky, Archipenko, Cendrars, Storer, Gris, Dermée, D’Onasky, Roger Biron ecc. –, proponendosi come luogo d’incontro di mondi che potevano avere o meno principi comuni. Al termine di ciascun numero compare poi sempre una recensione sugli ultimi numeri delle principali riviste d’avanguardia estere: tenute ben in considerazione e reclamizzate sono in particolare le riviste che si occupano di architettura, arredamento e urbanistica come “L’Esprit nouveau” di Ozenfant e Jeanneret, “De Stijl” di van Doesburg e “Der Sturm” di Walden, ma anche altre come “Oggetto” di El Lisitskij e Ilja Erhenburg.

Queste le intenzioni dichiarate del progetto prampoliniano: «*Noi*, volendo intensificare i rapporti intellettuali fra l’arte d’avanguardia italiana e quella estera, pubblicherà in ogni numero rassegne d’arte e letteratura francese, inglese, americana, spagnola. Poiché queste rassegne non abbiano un semplice carattere di cronaca, ma illustrino completamente i nuovi orientamenti artistici, sia di carattere individuale che collettivo, la direzione della rivista ha nominato per ogni nazione un suo redattore, scegliendolo fra i più autorevoli e accreditati scrittori, artisti. Il comitato redazionale per l’estero risulta così composto: per la Francia: Blaise Cendrars. Inghilterra: Arnudel del Re. America: Wallace. Spagna: Perez-Jorba»¹⁰.

Le collaborazioni italiane alla rivista arrivano anche dagli ambienti opposti all’avanguardia, ossia da De Chirico, Carrà, Savinio e Farenzona – una testimonianza, da parte di Prampolini, di versatilità e capacità di tessere relazioni ad ampio raggio¹¹.

Nel primo numero di “Noi” si dà notizia che alla Galerie Dada a Zurigo si è aperta una esposizione «de grafique, tapis, constructions et relief» con opere di Janco, Harp, Van Rees, Luthe e lo stesso Prampolini¹²: questo si può ritenere uno dei primi contatti dell’artista modenese con il movimento Dada, propiziati da un incontro a Roma nel 1916 con il fondatore Tristan Tzara. Dall’anno successivo iniziano ricchi scambi epistolari con Tzara, Marcel Janco e con lo scrittore Blaise Cendrars¹³.

⁸ Si pensi anche agli spazi in cui i futuristi s’inseriscono su “Il Marzocco”, “Leonardo”, “La voce”, “Lacerba”, “La vraie Italie”, ma che si rivelano limitati, spesso e volentieri, a mere sortite d’ambito politico. Si veda M. Prampolini, Contributo al Convegno Internazionale: *Futurismo: aspekty polityczno-artystycznej odnowy*, cit.

⁹ Vedi C. Salaris, *Riviste futuriste: collezione Echaurren Salaris*, Gli Ori, Pistoia 2012.

¹⁰ *Noi all’estero*, in “Noi”, III, gennaio 1919, n. 5-6-7.

¹¹ B. Sani, *Nota critica*, in *Noi 1917-1925*, Spes, Firenze 1981, p. 4.

¹² Notiziario, in “Noi”, I, giugno 1917 n.1.

¹³ Museo d’Arte Contemporanea Roma, Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive, Fondo Enrico Prampolini (d’ora in poi MACRO, CRDAV, FEP), fascicolo 012, corrispondenza 1917-19.

Il 1917 è anche l'anno in cui Prampolini conosce Picasso, giunto a Roma su invito di Diaghilev, che a quel tempo stava preparando i *Balletts Russes* al Teatro Costanzi, con Cocteau, Léon Bakst (alias di Lev Schmule Rozenberg) e Igor Stravinsky¹⁴. Grazie all'interessamento di Gino Severini¹⁵, Cocteau porta Picasso nello studio di Prampolini in via Tanaro 89, sua abitazione, laboratorio e redazione delle riviste "Avanscoperta" e "Noi"¹⁶.

I rapporti, professionali o amicali, di Prampolini con i maggiori artisti stranieri emergono chiaramente dalla ricca corrispondenza raccolta – anche se incompleta – presso il Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive di Roma, in parte già pubblicata nei volumi di Giovanni Lista e Rossella Siligato¹⁷.

Prampolini si apre al confronto con l'avanguardia europea non solo grazie a "Noi", ma anche con la creazione della Casa d'Arte Italiana, avviata dopo la Mostra d'Arte Indipendente organizzata nel maggio del 1918 alla Galleria del quotidiano "Epoca", di cui è redattore insieme a Carlo Carrà e Mario Recchi.

In principio pensata come "Boite d'art Futuriste – club per la propaganda e lo sviluppo dell'arte italiana e internazionale contemporanea", la Casa d'Arte di Prampolini nasce con l'intento di «favorire l'opera degli artisti, creatori di nuovi orientamenti nel campo delle arti plastiche, letterarie, musicali e teatrali»¹⁸. La sede di questo «club d'intellettualità», inizialmente situata in vicolo San Nicola da Tolentino, ovvero nello studio di Prampolini e Recchi, era completamente arredata su disegno dello stesso artista¹⁹. In seguito, divenuta quella iniziale troppo angusta dopo il successo delle prime iniziative, la sede verrà trasferita al n. 4 di via Francesco Crispi, dove il 23 ottobre 1920 verrà ufficialmente inaugurata, alla presenza del Sottosegretario di Stato per le Antichità e Belle Arti al Ministero della pubblica istruzione Giovanni Rosadi e dell'immancabile Marinetti, con una mostra delle opere del Novembergruppe, prima esposizione in Italia degli espressionisti tedeschi, che riuniva gli *spartachiani* della rivolta sociale del 1918 a Berlino²⁰ che vale all'artista modenese, qualche anno più tardi, la nomina a membro onorario del gruppo²¹.

La Casa d'Arte di Prampolini e Recchi nasce anche con l'intenzione di promuovere l'arte e gli artisti attraverso canali alternativi rispetto alle consuete reti del mercato: esposizioni d'arte pura e applicata, di scultura e architettura; concerti; rappresentazioni d'eccezione e letture. Una sala di

¹⁴ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 049, S VII, B4, c 16, manoscritto di preparazione *Incontro con Picasso, incontro con Roma*, 1953.

¹⁵ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 049, S VII, B4, c 15, minuta relativa all'articolo *Incontro di Picasso con Roma*, in "La Biennale di Venezia", n. 13-14, aprile-giugno 1953.

¹⁶ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 052, S VII, B7, FA, sottofascicolo 3, minuta *Incontro con Picasso*.

¹⁷ G. Lista (a c. di), *Enrico Prampolini...*, cit., 1992; R. Siligato (a c. di), *Prampolini: carteggio 1916-1956*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992.

¹⁸ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII, B [2] XVII, c 3, 2, Manoscritto *Boite d'art futuriste*, s.d.; tale manoscritto è stato considerato da Rossella Siligato (*Prampolini...*, cit., 1992, p. 36) di mano del fratello Alessandro Prampolini (Vittorio Orazi); constatata attraverso l'esame diretto del documento la forte rispondenza calligrafica con tutti gli altri manoscritti di Enrico Prampolini, si ritiene plausibile invece che la paternità del manoscritto sia proprio di quest'ultimo.

¹⁹ V. Orazi, *Nella scia dell'avanguardia. La «Casa d'Arte Italiana» a Roma*, in "Strenna dei Romanisti", Roma 1968, pp. 277-278.

²⁰ Ivi, p. 283.

²¹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 128, *Relazioni artistiche di Enrico Prampolini con la Germania* [redatto da Alessandro Prampolini nel gennaio 1966].

lettura, diretta dal fratello Alessandro Prampolini, (meglio conosciuto con lo pseudonimo di Vittorio Orazi) e una *tea room*, per favorire le vendite di opere e gli scambi dei soci (benemeriti, aderenti e collaboratori) con il pubblico non socio, completavano i servizi offerti. Vittorio Orazi fungeva anche da segretario e redattore del bollettino quindicinale d'informazione sui programmi della Casa, che venivano editi non solo in lingua italiana, ma anche tradotti in francese e inglese.

Scambi intellettuali e operatività sul campo fanno ben presto della Casa d'Arte Italiana un centro di riferimento e collegamento tra artisti italiani e personalità straniere nell'ambito dell'avanguardia internazionale²². Tra i collaboratori italiani, troviamo personaggi del calibro di Bottai, Carrà, De Chirico, Papini, Pratella, Severini, Sironi, Settimelli, Ungaretti; tra gli stranieri, Archipenko, Braque, Chagall, Cocteau, Delaunay, Gris, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Lèger, Matisse, Picasso, Satie²³.

Il programma degli eventi alla Casa d'Arte apre con *Matoum et Téviabar*, dramma «simbolico» per marionette di Pierre Albert-Birot, rappresentato al Teatro dei Piccoli nel giugno del 1919, per poi proseguire con mostre del pittore Billin, e delle pittrici Farg e Kracheninnikowa, esponenti dell'arte decorativa russa; dei post-cubisti Lhote, Ramey, Zadkine, Wadsworth o degli espressionisti tedeschi Goetz, Ring, Zierath, Margot Stukenberg. Vengono ospitate non solo mostre, ma anche concerti musicali tra cui quello della pianista giapponese Kusakabè; «danze mimo-plastiche» di Lucienne Myosa, conferenze di letteratura²⁴. Nell'ambizioso programma sono previste poi esposizioni di artisti individuali come Melzer e Picabia o di gruppo tra cui quelle dei cubisti francesi (Braque, Gris, Gleizes, Léger, Laurent, Metzinger, Picasso e Severini), dei vorticisti inglesi, degli espressionisti tedeschi con di nuovo il Novembergruppe (Herzog, Von Boddien, Klein, Kinzinger, Melzer, Schmid, Spiegel, Graf-Stuttgart, Tappert, Brass, Belling) e del gruppo Der Sturm (Archipenko, Bauer, Benes, Chagall, Delaunay, Ernst, Kandinsky, Klee)²⁵.

Nel 1921 Prampolini promuove, su invito di Josef Čapek ed Emil Filla, l'Esposizione Italiana d'Arte d'Avanguardia a Praga per il centenario dantesco, assieme a Ugo Dadone e all'amico Federico Pfister col sostegno di Marinetti²⁶. Da questo momento egli diventa una importante cerniera fra l'arte ceca e quella italiana, tanto da divenire corrispondente estero per le riviste "Disk" e "Horizont". Le riviste ceche "Veraikon", "Pàsmo", "Red", "Host" pubblicano notizie relative all'arte moderna italiana²⁷ e la rivista "Noi", a sua volta, pubblicava l'opera di artisti come Kroha e Feuerstein. Durante il soggiorno a Praga, Prampolini incontra il Costruttivismo, dal quale è attratto soprattutto dal punto vista formale, tecnico e produttivo: ovvero dal modo di operare un'astrazione del dato reale attraverso la sintesi geometrica delle forme, scegliendo la strada opposta alle tendenze della Neue Sachlichkeit e dei puristi francesi legati alla rivista "L'Esprit Nouveau".

²² Il modello della Casa d'arte italiana di Prampolini e Recchi, per i suoi spiccati rapporti internazionali, costituirà una sorta di esempio per la Galleria Il Milione di Milano fondata da Edoardo Persico nel 1930, nata sulle ceneri della Galleria Bardi. A tal proposito si veda: S. Bignami, P. Rusconi, *Le arti e il fascismo. Italia anni Trenta*, Giunti, Firenze 2012, pp. 44-45.

²³ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII, B[3] XVI, FA, c 9, 23, documentazione relativa alla Casa d'Arte Italiana, opuscolo Casa d'Arte Italiana 1920.

²⁴ Ivi, pp. 6-8.

²⁵ Ivi, pp. 9-10.

²⁶ G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, p. 118.

²⁷ M. Nešlehová, *Impulses of Futurism and Czech Art*, in G. Berghaus G. (a c. di), *International futurism in art and literature*, catalogo della mostra, De Gruyter, New York 2000, p. 138.

Anche se l'esperienza della Casa d'Arte Italiana è di breve durata – viene infatti chiusa nel 1921 per difficoltà economiche – i rapporti di Prampolini con l'Europa proseguono grazie all'attività di “Noi” (almeno sino al 1925) e alla sua partecipazione frenetica a mostre, convegni e incontri.

Gli anni Venti vedono Prampolini costruire legami con quelle avanguardie che ponevano grande attenzione anche all'architettura; egli si distingue dagli altri suoi colleghi futuristi per essere il solo a intrattenere scambi culturali col movimento rappresentato dalla rivista olandese “De Stijl”, fondata da Theo van Doesburg (1883-1931) e la Bauhaus di Walter Gropius (1883-1969)²⁸.

Van Doesburg aveva raccolto intorno alla rivista “De Stijl” (diretta tra il 1917 e il 1931) un nucleo di artisti tra cui Mondrian, Kok, Oud, Van't Hoff e Rietveld, Van Der Leek e Vantongerloo con lo scopo di giungere ad una nuova configurazione estetica della realtà; per loro, l'integrazione tra le arti doveva avvenire grazie al colore, caricato di un ruolo spaziale determinante²⁹. La loro ricerca di sintesi fra le arti nell'architettura colpisce profondamente Prampolini che, come vedremo, la rielaborerà nell'invenzione dell'Arte Polimaterica.

Gli scambi culturali fra Theo van Doesburg e Prampolini si concretano in diverse circostanze: l'artista olandese è invitato ad esporre a Roma³⁰ e per ricambiare l'invito van Doesburg si offre di ospitare il modenese a Berlino dove si era trasferito³¹; van Doesburg invia a Roma diversi numeri di “De Stijl”³² ed è molto probabile che anche Prampolini gli mandi i numeri di “Noi”.

Nei molti incontri tra loro, van Doesburg illustra a Prampolini le sue idee su come applicare la nuova pittura agli ambienti attraverso «peints-architecturales»³³: un'illuminazione per il modenese nello sviluppo della sua poetica artistica.

Anche la Bauhaus, la scuola fondata da Gropius nel 1919, aveva come principio fondativo il superamento delle divisioni tra arte e architettura: una comunità in cui gli artisti imparano e collaborano tra loro, nella quale l'insegnamento tecnico è unito ad uno formale, svolti rispettivamente da un artigiano e l'altro da un artista, ponendo sempre l'architettura quale obiettivo di fondo di ogni ricerca didattica³⁴. Un modello di formazione artistica, questo, sicuramente

²⁸ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 046, manoscritto non datato *Neoplasticismo*.

²⁹ S. Polano, *Arte + Architettura. La sintesi cromoplastica di De Stijl*, in G. Celant (a c. di), *Arti e architettura: scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di Progetti creativi*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2004, p. 41.

³⁰ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 013, S VI, B1, FA/3, c 22-23, 3-2, corrispondenza 1920-25, lettera di T. van Doesburg a E. Prampolini del 1 marzo 1921. Pubblicata anche in R. Siligato (a c. di), *Prampolini...*, cit., 1992, pp. 302-303.

³¹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 013, S VI, B1, FA/3, c 27-28, 1, corrispondenza 1920-25, lettera di T. van Doesburg a E. Prampolini del 17 novembre 1921. Pubblicata anche in R. Siligato (a c. di), *Prampolini...*, cit., 1992, p. 304.

³² La rivista “De Stijl” in un articolo del n. 2 del 1921 pubblicizza la Casa d'Arte Italiana; nel numero di giugno del 1922 viene pubblicato l'articolo *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica nell'arte* e nel n. 8, di agosto sempre del 1922, viene pubblicato un frammento della relazione di Prampolini al Convegno Internazionale di Düsseldorf.

³³ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 013, S VI, B1, FA/3, c22-23, 3-2, corrispondenza 1920-25, lettera di T. van Doesburg a E. Prampolini del 1 marzo 1921. Pubblicata anche in R. Siligato (a c. di), *Prampolini...*, cit., 1992, pp. 302-303.

³⁴ R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2000, p. 197. Sulla Bauhaus si segnalano come riferimenti i volumi di G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 2010 e M. Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Koln 2006.

apprezzato da Prampolini che nel 1935 progetta di creare una “Università per la Plastica Murale”, di cui avremo modo di parlare più avanti.

Prampolini viene introdotto alla Bauhaus da van Doesburg, dove ha l’opportunità di conoscere, oltre a Gropius, personaggi del calibro di Moholy-Nagy, Klee, Schreier, Schlemmer, Itten, Mondrian e Kandinsky³⁵. In una lettera di Gropius dell’8 febbraio 1922 si apprende che Prampolini aveva visitato, assieme all’amico Federico Pfister, la Bauhaus e che l’artista, grazie al suo valore, ormai riconosciuto a livello internazionale, avrebbe fatto parte dell’Opera Grafica Europea per la sezione italiana edita dalla scuola tedesca assieme a Boccioni, Carrà, De Chirico e Severini³⁶.

Prampolini è entusiasta degli incontri avvenuti alla Bauhaus, tanto da ricordarli ancora nel 1952, nella premessa alla sua mostra personale alla XXVI Biennale di Venezia: «Quegli incontri non furono occasionali: ci si cercava; forze imponderabili e latenti d’attrazione – che caratterizzano temperamenti e situazioni – contribuivano, anzi predisponavano tali avvicinamenti [...]. Era un cosmo in formazione: si trattava di gettare le basi del nuovo linguaggio plastico [...] e di fare il punto sul passato per poter poi ricominciare da capo»³⁷.

L’interesse di Prampolini per le avanguardie europee è testimoniato dagli scritti inediti su Orfismo e Simultaneismo, Neoplasticismo e Costruttivismo probabilmente propedeutici alla stesura di una monografia sull’argomento³⁸.

Il suo crescente prestigio in ambito internazionale fa sì che l’artista modenese venga scelto come rappresentante per l’Italia al Primo Congresso Internazionale degli Artisti d’Avanguardia a Düsseldorf nel 1922, e sia nominato nel 1923 delegato per l’Italia della Società Internazionale d’Arte Moderna e del Comitato Internazionale degli Intellettuali per New York³⁹.

I proficui scambi artistici e intellettuali spingono Prampolini a trasferirsi a Parigi nel 1925, da sempre principale centro di diffusione delle novità culturali e polo attrattivo per gli artisti di tutte le discipline, dove resta per circa dodici anni, tornando comunque diverse volte in Italia.

Gli inizi del soggiorno parigino lo vedono vicino al Surrealismo di André Breton (1896-1966), ma in un secondo momento se ne allontana per incompatibilità con la rigidità teorica del gruppo, e fonda un movimento antisurrealista riunito nella rivista “Documents internationaux de l’Esprit Nouveau” – che purtroppo avrà vita breve a causa di mancanza di fondi – alla quale collaborano Schwitters, Tzara, Marinetti, Folgore, Baumeister, Léger e Arp⁴⁰.

³⁵ Lo stesso Prampolini cita questo incontro in un articolo, databile tra il 1950 e il 1952, intitolato *Giotto del XIX secolo. Incontro con Kandinsky*, ora in P. Bucarelli (a c. di), *Op. cit.*, p. 74.

³⁶ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 128, S VI, B1, FA/5, c 18, 1, documenti relativi a contatti di Prampolini con artisti e movimenti d’avanguardia, lettera di W. Gropius a E. Prampolini dell’8 febbraio 1922 e traduzione del fratello Alessandro. La lettera in lingua originale è pubblicata anche in R. Siligato (a c. di), *Prampolini...*, cit., 1992, p. 154.

³⁷ P. Bucarelli (a c. di), *Op. cit.*, p. 79.

³⁸ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 046, S VII, 1, B, 2, manoscritti non datati *Orfismo e simultaneismo*, *Costruttivismo*, *Neoplasticismo* e il *Costruttivismo nei centri europei (Belgio, Germania, Ungheria)*. Si veda anche MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 049, S VII, B4, c 3, manoscritto *Le constructivisme*; cfr. anche con i dattiloscritti in MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 052, S VII, B7, FA, c 3, *Costruttivismo, Il Costruttivismo nei Centri Europei*.

³⁹ *Scheda biografica*, in “La Fiera Letteraria”, XII, 28 luglio 1957, n. 30.

⁴⁰ G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, p. 158.

Sembra che tutti i movimenti e tutti i gruppi d'avanguardia aspirino a volere Prampolini come membro, quasi come una sorta di "marchio di garanzia": assieme ad Alberto Sartoris, egli aderisce all'Union des Artistes Modernes (UAM), associazione nata con lo scopo di rilanciare la funzione sociale dell'arte decorativa a carattere funzionalista e non ornamentale e nel 1930 aderisce anche al gruppo "Cercle et Carré" di Parigi collaborando con l'omonima rivista; nel 1931 viene nominato membro (assieme a Fillia, Russolo, Sartoris) dell'associazione "Abstraction et Création", che raduna gli artisti non figurativi⁴¹.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, Prampolini partecipa a gruppi, esposizioni estere, convegni e, assieme a Gino Severini e Joseph Jarema, tenta di far rivivere la Casa d'Arte Italiana sotto il nome di Art Club, al quale aderiscono Virgilio Guzzi, Pericle Fazzini, Luigi Montanari, Signe Hammar, Gustavo Beck, Zvgmunt Turkiewicz, Angelo Savelli, Orfeo Tamburi e Peikoff. L'Art Club cerca di promuovere lo sviluppo di un'arte contemporanea indipendente attraverso esposizioni, riunioni, conferenze, scuole libere d'arte, pubblicazioni, scambi culturali. Lo scopo era quello di riunire artisti italiani e stranieri in questa associazione per l'affermazione della libertà dell'arte e per ritrovare uno spirito di collaborazione tra gli artisti⁴².

Come emerge chiaramente dalla ricostruzione qui presentata, Prampolini ha ricoperto un ruolo importante a livello internazionale, nel mondo culturale e artistico europeo fra le due guerre, spesso ingiustamente sottovalutato. L'influenza delle avanguardie europee sulla sua opera, evidente in particolare nei progetti di architettura – mentre dal punto di vista pittorico l'artista ha mantenuto sempre una propria originale linea creativa. È difficile però, a differenza di quelli con gli artisti, ricostruire i rapporti di Prampolini con gli architetti, essendo in questo ambito i dati a disposizione sommersi e lacunosi.

I documenti ci testimoniano, in ogni caso, di una rete di relazioni fitta e particolarmente significativa: oltre al noto rapporto di amicizia con Alberto Sartoris (nato a Torino, ma di adozione svizzera), sappiamo, da un'intervista rilasciata da Prampolini stesso, che entra in relazione con personaggi del calibro di Josef Hoffmann, Adolf Loos, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Robert Mallet-Stevens, André Lurçat, Le Corbusier, Victor Bourgeois⁴³. Purtroppo, a causa della perdita di buona parte della corrispondenza dell'artista, non si è potuto risalire alla effettiva fondatezza e sostanza di questi rapporti.

Resta comunque il fatto che questi contatti con il *gotha* dell'architettura europea certamente lasciano in Prampolini tracce, suggestioni e soluzioni che influenzano le sue proposte e le sue sperimentazioni architettoniche, come vedremo più avanti.

⁴¹ Ivi, p. 189.

⁴² *Attività dell'Art Club 1945-1949*, in "Art Club", giugno 1949, n. 19-20.

⁴³ A. Celesia, *Prampolini e l'architettura*, in "Natura", VI, giugno 1933, n. 6.

1.2 MANIFESTI E SCRITTI SULL'ARCHITETTURA E SUGLI ARCHITETTI

1.2.1 Un'idea di architettura totalizzante

Sin dai primi tempi dell'adesione al Futurismo, attorno al 1913, Enrico Prampolini si dimostra un giovane promettente, ambizioso e con una spiccata propensione all'elaborazione teorica oltre che pratica.

Uno dei suoi primi scritti, che s'inserisce negli studi sulla sinestesia condotti da altri esponenti del movimento futurista come Pratella, è *La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici* pubblicato nel dicembre del 1913: una trattazione sulla manifestazione visibile dell'atmosfera attraversata dal suono, o da altri elementi – odori, gesti ecc. – mediante il colore⁴⁴.

Ma l'irrequieto Prampolini aveva già elaborato prima di questa data altri “manifesti” come *La Scultura dei colori e totale*, concluso alla fine dell'ottobre del 1913, ma forse già iniziato – come si evince dall'esame della documentazione d'archivio – nel 1912⁴⁵, nel quale auspica una «ricerca tendente a completare e unificare la scultura per essere in *diretta – assoluta – infinita coordinazione con le altre arti*»⁴⁶, tema che in parte anticipa questioni che lo vedranno in sintonia con le

⁴⁴ E. Prampolini, *La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici*, in “L'Artista Moderno”, XII, 10 dicembre 1913, n. 23. Questo manifesto deriva da lievi modifiche al testo *Il colore dei suoni*, pubblicato su “La Gazzetta ferrarese”, 26 agosto 1913 n. 124. Si veda a tale proposito anche G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, pp. 28-29.

⁴⁵ Cfr. MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 051, abbozzo schematico del manifesto *Scultura dei colori e totale*, 1912. La data è stata apposta con inchiostro diverso e non è chiaro se sia stata inserita a posteriori o possa essere riferibile al momento stesso della stesura.

⁴⁶ E. Prampolini, *La scultura dei colori e totale*, in “Bollettino Spirituale”, III, , gennaio-febbraio 1916, n. 1-2.

avanguardie europee e che in parte poteva porsi parallelamente a quanto studiato da Boccioni sul “dinamismo plastico”⁴⁷.

Boccioni vs. Prampolini: il manifesto dell'architettura futurista

Il 6 dicembre del 1913, poco prima della pubblicazione de *La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici*, Prampolini incontra Boccioni in occasione dell'inaugurazione dell'Esposizione di scultura futurista, dove il pittore calabrese presenta gli ultimi suoi lavori, presso la Galleria Sprovieri di Roma. In quell'occasione, Boccioni comunica a Balla – e a Prampolini che lo accompagna – l'intenzione di pubblicare uno scritto sui principi teorici dell'*Architettura futurista*⁴⁸.

L'architettura era, come già precedentemente ricordato, l'unico ambito sul quale il movimento marinettiano non era ancora riuscito a “mettere il cappello”; Prampolini non si lascia sfuggire quest'occasione e – con molta probabilità, di proposito – brucia sul tempo Boccioni e si affretta a pubblicare la sua personale visione teorica sull'architettura futurista: esce così su “Il Piccolo Giornale d'Italia”, alla fine del gennaio 1914, *Anche l'architettura futurista...e che è?*⁴⁹

Com'era da aspettarsi, Boccioni s'infuria e chiede l'estromissione di Prampolini dal movimento, ottenendola in parte – sarà solo una “messa al bando” provvisoria – e, per giunta, perde la “guerra dei manifesti sull'architettura” perché il suo testo, anche in base alle riserve manifestate da Balla, non viene pubblicato⁵⁰.

Quello di Prampolini – come giustamente sottolineato anche da Giovanni Lista nel recentissimo studio sull'artista modenese – risulta essere così, anche se non autorizzato dal movimento, il primo manifesto sull'architettura futurista, ancora precedente a quello ben più noto di Antonio Sant'Elia: non a caso, Ezio Godoli apre il volume sulle guide dell'architettura moderna sul Futurismo con l'esegesi del manifesto prampoliniano⁵¹.

Il testo del modenese, dal titolo provocatoriamente ironico, risulta frammentario – egli ne pubblica infatti solo la parte finale – e rimane su un piano generico, senza entrare nel merito delle sue dichiarazioni: fatto, questo, dovuto senz'altro alla fretta nel pubblicarlo; probabilmente, le immagini che lo corredano vengono inserite proprio per colmare i vuoti lasciati dalla brevità del testo.

Il manifesto si apre con un preambolo storico su come le civiltà antiche concepivano la costruzione architettonica, evidenziando la «geniale spontaneità pratica» degli uomini primitivi, perduta poi dalle culture successive, e seguita col dichiarare le priorità per un architetto futurista e per l'architettura futurista: «non [...] solamente [...] stabilire la differenziazione dei valori costruttivi fra due fabbricati, ma [...] che ogni ambiente sia concepito e venga costruito per lo scopo voluto, e in carattere all'esigenza stabilita; e al medesimo tempo che non possa servire assolutamente ad altro uso»⁵². In questo modo, Prampolini rivendica le esigenze funzionali di un edificio, la sua univocità tipologica e il suo rapporto con l'ambiente circostante: l'uomo è «parte integrante dell'architettura, [che] a sua volta è parte integrante dell'atmosfera [...] Essendo la vita futurista dell'*aria*, della *luce*

⁴⁷ G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, p. 35.

⁴⁸ Ivi, p. 33.

⁴⁹ E. Prampolini, *Anche l'architettura futurista...e che è?*, in “Il Piccolo Giornale d'Italia”, III, 29-30 gennaio 1914, n. 29.

⁵⁰ G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, p. 34.

⁵¹ E. Godoli, *Guide all'architettura...*, cit.

⁵² E. Prampolini, *Anche l'architettura...*, cit.

(energie naturali) e della *forza* (energia artificiale), l'architettura futurista dovrà essere plasmata ed esteriorizzata da queste tre entità energetiche che *amalgamate* tra loro *creano* un'unica *entità astratta* che io chiamo diatesi sferica, conseguenza astratta di energie, che stabilisce il rapporto-valore fra l'*influenza naturale dell'atmosfera*, e le *necessità materiali dell'uomo*»⁵³.

L'architettura futurista per Prampolini è, in sostanza, concepita – con un originale quanto ermetica espressione di sua invenzione – come «diatesi sferica»: ovvero, il risultato di quelle relazioni interconnesse tra l'azione dell'atmosfera, per il tramite della forza emanata dal moto di rivoluzione e rotazione terrestre, dell'aria, della luce (definito da Prampolini come «rapporto relativo») e le necessità materiali dell'uomo, quindi dalle sue esigenze pratiche («rapporto assoluto»).

Il rapporto tra uomo, arte e ambiente è sempre stato al centro della poetica prampoliniana, come si evince anche dai suoi manifesti precedenti.

Ne *La scultura dei colori e totale*, il punto 4 recita: «- Luce - l'equivalente plastico-cromatico dell'elemento luce non fu mai concepito in scultura come forza-formale (plastica) nell'atmosfera, così che l'elemento luce come forza-sorgente si manifesta con caratteri formali d'espressioni acuto-angolari, e si espande sfericamente» e il punto 7 aggiunge: «Le sculture dovranno essere sospese nell'atmosfera - affinché abbiano un punto assoluto nello spazio, così che l'atmosfera girando intorno, dia la continuità infinita delle forme amalgamandosi a vicenda, perché devono esistere sfericamente nello spazio»⁵⁴. O ancora, ne *La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici*: «Concependo la pittura come un'aggregazione di vibrazioni cromatiche» l'artista avrebbe dovuto «esprimere cromaticamente le onde sonore o le vibrazioni colorate di qualsiasi altro spostamento atmosferico»⁵⁵.

Questa tendenza a una certa ideale e generica astrattezza nelle enunciazioni programmatiche la ritroviamo anche nel manifesto sull'architettura futurista, in cui Prampolini scrive: «Tutte le costruzioni futuriste imperniate nello spazio, subiranno l'influenza dell'attrazione universale prolungandosi all'infinito, creando pieni e vuoti astratti»⁵⁶.

Il manifesto, rimasto inedito sino al 1972, di Boccioni è invece ben più articolato⁵⁷: più vecchio di Prampolini di 12 anni e sin dall'inizio al fianco di Marinetti nel movimento, con alle spalle numerosi testi propedeutici alla formulazione del suo scritto sull'architettura, il celebre artista aveva un'esperienza e una maturità che surclassavano quelle del giovane modenese. Tra 1912 e 1913 (ma probabilmente anche prima) Boccioni elabora delle teorie sulla scultura futurista descritte sia in un manifesto, sia nell'articolo *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, sia nella prefazione al catalogo della Prima Esposizione Futurista a Parigi del 20 giugno 1913, poi riproposto in quella romana⁵⁸.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ E. Prampolini, *La scultura dei colori...*, cit.

⁵⁵ E. Prampolini, *La cromofonia...*, cit.

⁵⁶ E. Prampolini, *Anche l'architettura...*, cit.

⁵⁷ Z. Birolli (a c. di), *Umberto Boccioni. Altri inediti e apparati critici*, Feltrinelli, Milano 1972, pp. 36-40; si veda anche E. Crispolti, *Ricostruzione...*, cit., p. 55.

⁵⁸ U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 11 aprile 1912; U. Boccioni, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, in "Lacerba", 15 marzo 1913, n. 6; U. Boccioni, *Prefazione* al catalogo della I Esposizione Futurista alla Galerie La Boetie di Parigi, in "Lacerba", 1° luglio 1913, n. 13; U. Boccioni, *Prefazione* al catalogo della mostra *Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore futurista Boccioni*, Patria, Roma 1913.

In questi scritti si denota un orientamento della scultura verso l'architettura, che subisce l'influenza dell'ambiente e viceversa; nel *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Boccioni scrive: «proclamiamo l'ASSOLUTA E COMPLETA ABOLIZIONE DELLA LINEA FINITA E DELLA STATUA CHIUSA. SPALANCHIAMO LA FIGURA E CHIUDIAMO IN ESSA L'AMBIENTE. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sé e con leggi proprie (...) non vi può essere rinnovamento se non attraverso la SCULTURA D'AMBIENTE, perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi potrà MODELLARE L'ATMOSFERA che circonda le cose»⁵⁹.

Nel testo del catalogo della mostra parigina – riproposto pressoché identico per la mostra romana – egli aggiunge: «La ricerca della forma sul così detto *vero* allontanava la scultura (come la pittura) dalla sua origine e perciò dalla *méta* verso la quale oggi s'incammina: l'architettura. L'architettura è per la scultura, quello che la composizione è per la pittura. E la mancanza di architettura è uno dei caratteri negativi della scultura impressionista. [...] Inoltre, il mio genio ha incominciato a sviluppare e si propone di realizzare, per mezzo delle sue ricerche assidue e appassionate, il concetto di fusione d'ambiente e oggetto, con conseguente *compenetrazione di piani*. [...] Io ottengo tutto questo unendo dei blocchi atmosferici ad elementi di realtà più concreti.»⁶⁰.

Lo scritto sull'architettura futurista di Boccioni presenta la tipica forma sintattica del manifesto – formula spesso impiegata dai futuristi per la sua estrema efficacia comunicativa – suddiviso in tre parti: prologo; una parte centrale, con le basi teoriche; un'ultima parte, con gli spunti a carattere tecnico⁶¹.

Nella prima parte viene analizzata la situazione politica e sociale nazionale passando poi a quella dell'architettura e degli architetti italiani, denunciando la pratica della speculazione e il plagio verso gli stili antichi e i *revival* stranieri; nella seconda parte si precisa la visione architettonica futurista della realtà; mentre nell'ultima parte si cerca di definire l'architettura futurista.

È come se Boccioni aspirasse a scrivere una “guida per gli architetti italiani” su come creare «un'architettura moderna di stile universale» senza etichettarla apertamente come futurista: «noi futuristi vogliamo condurre gli architetti italiani in quell'atmosfera di coraggio di severa solidarietà estetica che abbiamo creato». L'artista calabrese non si limita a rimanere in un ambito generico, come accade nel manifesto prampoliniano, ma entra nel merito soffermandosi sull'uso dei materiali (ferro, legno, mattoni, cemento armato) da impiegarsi senza camuffamenti, in base alla triade «economia + utilità + rapidità»; sulla concezione di una nuova decorazione; sull'eliminazione della simmetria per facilitare le esigenze di necessità, dove sarà la disposizione interna a determinare la fisionomia esterna di un'architettura.

Gli scritti di Boccioni e Prampolini, pur avendo come filo conduttore la “necessità” quale scopo dell'architettura, presentano evidenti differenze: il testo di Prampolini palesa più un approccio filosofico al tema, prevalentemente idealistico e a tratti cosmico, precorrendo la sua poetica degli

⁵⁹ U. Boccioni, *Manifesto...*, cit., in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a c. di), *Archivi del futurismo*, cit., vol. I, pp. 70-71.

⁶⁰ U. Boccioni, *Esposizione di scultura...*, cit., p. 8; ora in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a c. di), *op. cit.*, vol. I, p. 119; E. Crispolti (a c. di), *Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni*, De Luca Editori d'arte, Roma, 2010, pp. 75-76.

⁶¹ M. Costanzo, M. De Propriis, *Sant'Elia e Boccioni le origini dell'architettura futurista*, Mancosu Editore, Roma 2006, p. 36.

anni Trenta; il manifesto rimasto inedito di Boccioni è invece più affine a quello ufficiale firmato da Antonio Sant'Elia l'11 luglio 1914⁶². Anche se Crispolti, nel confrontare lo scritto di Boccioni e quello di Prampolini, ritiene il primo più puntuale su indicazioni di carattere estetico ma più generico in quelle operative e il secondo più attento alle tipologie⁶³, è evidente come il contributo del modenese, in ogni caso di fondamentale importanza, sia tuttavia acerbo e parziale.

Gli «scarabocchi embrionali»

Elemento di grande interesse che caratterizza il manifesto di Prampolini è la presenza di disegni da lui realizzati per esplicarne meglio i contenuti. I disegni sono due, e a un primo sguardo ricordano più sculture o allestimenti teatrali che vere e proprie architetture. Non dimentichiamo che Prampolini aveva una formazione d'artista e all'Accademia di Belle Arti di Roma aveva frequentato le lezioni di Duilio Cambellotti, grazie alle quali aveva potuto interessarsi alla scenografia – attività che poi lo renderà famoso in tutto il mondo. Uno dei disegni è intitolato *3° Scarabocchio embrionale. Materializzazione di spessori atmosferici (Camera dormitorio)*, e la lunga didascalia che lo accompagna lo descrive così:

«Sezione di una camera da letto futurista trasformata materializzando architettonicamente gli spessori degli spostamenti atmosferici prodotti dall'uomo. In questa sezione vediamo in N. 1 che rappresenta lo spaccato del muro obliquo esterno, perché l'atmosfera di ogni ambiente non venga assorbita dagli altri ambienti che invece dovranno nutrirsi di continua nuova atmosfera non viziata. – Il N. 2 rappresenta la finestra larga e lunga quanto la parete esterna della stanza. La forma delle pareti della stanza, hanno subito conseguentemente l'influenza delle esigenze desiderate dall'uomo, infatti al N. 3 vediamo un incavo nella parete deformata per l'uso del «boudoir»; il N. 4 è una protuberanza della parete che serve proteggere l'aria della vicina porta N. 5 sagomata sistematicamente con le linee più razionali dell'uomo che passa, discutendo, gesticolando, ecc. – Il N. 6 rappresenta un incasso della parete ad uso di deposito, naturale rifugio di polvere lontano dalle correnti atmosferiche».

L'ambiente delineato nello schizzo o «scarabocchio», che ricorda i disegni di Boccioni con la compenetrazione dei piani, sono determinate dalle forze atmosferiche – la stanza sembra quasi schiacciata aerodinamicamente – e dalle esigenze pratiche dell'uomo, le quali determinano la conformazione interna e di conseguenza quella esterna della struttura: ad esempio, le esigenze igieniche e salutarie portano all'impiego di una finestratura a nastro e di aggetti alle pareti per proteggere dalle correnti d'aria.

La didascalia del secondo disegno, rappresentante una *Pianta e prospetto costruzione per studi di una sola facoltà - 23° scarabocchio embrionale valore unico assoluto strada*, recita:

⁶² Riguardo le vicende e le dichiarazioni relative alla stesura del manifesto santeliano e la polemica sulle due redazioni di Sant'Elia – ossia la prefazione al catalogo della Prima esposizione d'arte del Gruppo Nuove Tendenze tenutasi tra il 20 maggio e il 10 giugno 1914 (con influenze dei futuristi ed eventuale paternità dello scritto) e il manifesto *Architettura futurista* dell'11 luglio 1914 – si vedano: M. Calvesi, *Il futurista Sant'Elia. Un'analisi del manifesto*, in M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Laterza, Roma 2008, p. 102; E. Crispolti, *La metropoli futurista*, in E. Crispolti (a c. di), *Ricostruzione...*, cit., pp. 52-75; E. Godoli, *Guide all'architettura...*, cit., pp. 8-12; C. Cresti (a c. di), *Futurismo e architettura*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2009.

⁶³ E. Crispolti, *La metropoli futurista*, cit., p. 56.

«Pianta e prospetto di un fabbricato futurista adibito per studi. Questo fabbricato costruito a vite (come si vede dalla pianta nella parte posteriore del disegno) è imperniato su di una colonna centrale tubolare, dove internamente vi agiscono due poderosi ascensori, uno per l'ascensione e l'altro per la discesa. Attorno a questo corpo centrale del fabbricato, sporgono isolati in tutta la loro sagoma esterna gli ambienti, che uniti con la parte centrale, con una sola parete, salgono all'infinito, alternandosi gradualmente in maniera che ogni ambiente circondato completamente dall'atmosfera, abbia un posto unico e assoluto nello spazio. Raccordi tubolari sagomeranno gli ambienti dando maggior resistenza al fabbricato, e soddisfacendo quale esigenze indispensabili all'uomo (calorifero, frigorifero, acqua, posta pneumatica, ecc)».

Prampolini studia una tipologia specifica di edificio, di cui presenta la pianta e il prospetto dal disegno apparentemente più tecnico: si tratta di un edificio scolastico costituito da una colonna centrale con due ascensori, da cui si diramano singole cellule sfalsate con un andamento spirale a vite all'infinito. Ciascun ambiente è sagomato da raccordi tubolari, necessari a dare maggior resistenza al fabbricato e al tempo stesso anche elemento decorativo di nuova concezione.

Questi disegni costituiscono una sorta di embrione – come del resto lo stesso Prampolini li definisce – di una progettazione razionale e standardizzata dei servizi e dimostrano la capacità dell'artista modenese di affrontare anche le questioni pratiche e tecniche – non solo quelle formali e ideologiche – legate all'architettura.

Richiamato da Marinetti e rientrato nei ranghi dei futuristi dopo la morte di Boccioni (17 agosto 1916), Prampolini, che nel frattempo si era aperto alle avanguardie europee e aveva continuato a produrre testi e manifesti come *Costruzione assoluta di moto-rumore*⁶⁴, nel quale auspicava a una nuova forma artistica imperniata nuovamente sulla sinestesia e l'unione delle arti, torna sullo studio dell'architettura.

Divenuto direttore della rivista “Noi. Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia”, su quelle pagine pubblica nel 1918 un altro frammento del suo manifesto, parte che doveva precedere *Anche l'architettura futurista...e che è?* Il testo s'intitola *L'«Atmosferastruttura». Basi per un'architettura futurista* e termina con un “continua”, che lascia intendere l'intenzione di pubblicare, in un successivo numero di “Noi”, l'ultima parte – coincidente di fatto con quella andata alle stampe nel 1914 su “Il Piccolo Giornale d'Italia”⁶⁵.

L'occasione per la pubblicazione de *L'«Atmosferastruttura»* è la risposta ad un articolo di Manlio Fani Ciotti (in arte Volt), dal titolo *Del funambolismo obbligatorio. Aboliamo i piani delle case*⁶⁶, pubblicato su “L'Italia Futurista”. Il titolo scelto da Prampolini assume il vocabolario del futurismo

⁶⁴ E. Prampolini, *Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore*, in “L'Artista Moderno”, XIV, , 10 maggio 1915, n. 9.

⁶⁵ E. Prampolini, *L'«Atmosferastruttura». Basi per un'architettura futurista*, in “Noi”, II, , febbraio 1918, n.2-3-4. Enrico Crispolti è stato il primo a ricongiungere i due scritti nel 1980 nel catalogo della mostra *Ricostruzione futurista dell'universo*, cit., pp. 85-86.

⁶⁶ Volt, *Del funambolismo obbligatorio. Aboliamo i piani delle case*, in “L'Italia Futurista”, III, 15 gennaio 1918, n. 37.

– l’atmosfera essendo dinamica diviene struttura⁶⁷ – così come riprende la composizione del manifesto suddiviso in tre parti, l’ultima delle quali coincidente con l’inizio del testo de *Anche l’architettura futurista...e che è?*

Il testo è introdotto da una premessa, che illustra lo stato dell’arte dell’architettura riscontrando una distanza «fra le esigenze della vita dell’uomo e i reciproci scopi essenziali dell’architettura». Se l’uomo primitivo mutuava le “forme architettoniche” dalla natura, l’architettura odierna avrebbe dovuto mutuare le forme dall’atmosfera, rispecchiante il moto, l’aria e la luce, caratterizzanti l’uomo futurista. Nella seconda parte, Prampolini continua a criticare lo “stile” architettonico, che sin dall’antichità ha mantenuto sempre le stesse basi a discapito delle forme architettoniche in rapporto alle esigenze pratiche, con il risultato della monotonia e della ripetizione dei linguaggi.

Anche questo testo è corredato da un’illustrazione, diversa da quelle del 1914 – tuttavia, secondo Enrico Crispolti, anch’essa riconducibile a quella data: il titolo del disegno è *Schizzo embrionale n. 3, costruzione architettonica futurista non prospettica*, e come le altre risulta più un’opera pittorica che architettonica, costruita attraverso il ribaltamento e la compenetrazione di piani.

Sin da queste prime elaborazioni, possiamo vedere come la componente architettonica nelle opere pittoriche e di scene teatrali di Prampolini sia fondante: l’artista tratta la pittura e la scultura come se fossero delle architetture e viceversa, in una originale e strettissima contaminazione delle arti.

Questo è ancor più evidente quando esce l’articolo/manifesto *Architetture spirituali*, pubblicato nel 1924 in occasione della Mostra del ritratto femminile alla Villa Reale di Monza, dove Prampolini espone dodici sculture di legno, oggi perdute, dal titolo *Paesaggi femminili*⁶⁸. In queste opere, ricollegandosi alla poetica surrealista di Breton, l’artista guarda alla dimensione psichica interiore dell’essere umano, segnando il passaggio ad un «dinamismo spirituale» che compone una nuova espressione plastica, dove l’attenzione è proiettata non più sull’oggettivismo ma sul soggettivismo in arte⁶⁹.

Prampolini rivela «un nuovo mondo plastico, sintesi universale dei moti dello spirito materiati nello spazio» e si rivolge verso la creazione di «una nuova espressione artistica imperniata nella fusione dei rapporti tra materia e spirito, destinata a fissare in una sintesi assoluta l’architettura spirituale dell’anima umana». Questo «nuovo ordine estetico e conseguentemente architettonico» investe nella sua visione tutta la creazione artistica sotto la luce dell’introspezione⁷⁰.

Un’architettura “totale”

La visione “architettonica” di Prampolini che permea tutta la sua opera, emerge in modo inequivocabile anche nelle sue opere artistiche, a partire dalle sue sculture degli anni Venti.

Egli descrive infatti i suoi *Paesaggi femminili* presentati a Monza come «architetture di forme e colori [...] sguardo introspettivo all’ambiente spirituale dell’anima femminile nelle infinite analogie-plastiche che suggeriscono nella loro inesauribile ricchezza i vari temperamenti». Il

⁶⁷ N. Ponente, *Introduzione*, in *Enrico Prampolini, 1894-1956: continuità ...*, cit., p. 9.

⁶⁸ G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, p. 151. Di queste sculture rimane una riproduzione fotografica apparsa su “Energie futuriste” del settembre del 1924.

⁶⁹ Ivi, p. 152.

⁷⁰ E. Prampolini, *Architetture spirituali*, in “L’Impero”, II, 26 giugno 1926, n. 152, e anche in “L’Aurora”, I, ottobre 1924, n. 10.

soggetto viene così reso attraverso una proiezione architettonica delle diverse «individualità spirituali», attraverso le relazioni di tempo e spazio⁷¹.

Prampolini vede la scultura come un'architettura che definisce «architettura spirituale», tanto che in un'intervista del 1925 dichiarerà: «Ho cercato di non dare più la forma per la forma, ma «l'anima» della forma, attraverso questa specie di architettura che è come la proiezione dello spirito sulla materia. Così sono nati i miei dodici «paesaggi femminili»: io ho cercato di esprimere quello che sarebbe l'ambiente di ogni temperamento con delle analoghe [sic] plastiche. Io ritengo che la scultura non possa più concepirsi come un elemento isolato, ma come una continuità dell'architettura. Cioè, mentre l'architettura è sintesi di forme collettive, la scultura deve essere sintesi di forme individuali»⁷².

La parola «architettura» ricorre poi in modo quasi ossessivo nei titoli di diverse opere pittoriche degli anni Venti: *Architettura di nudo* (1916); *Architettura nello spazio* (1920); *Architettura cromatica di Capri* (1921); *Architettura della Tarantella* (1922); *Architettura femminile* (scomposizione di nudo) (1925) o *Prospettiva verticale di una hall* (1925).

Queste prime sperimentazioni attirano molte attenzioni: Loris Catrizzi, su «Il Nazionale», commenta così le opere: «Prampolini cerca [...] di creare nei suoi quadri delle «architetture»; abbiamo perciò la famosa «Architettura femminile» che è formata fondendo gli elementi architettonici di un corpo femminile con quelli dell'ambiente che lo circonda, «Sintesi architettonica di Marinetti» e «Mussolini architettonico» che rende perfettamente la quadrata metallica potenza del cranio di Mussolini e lo splendore aggressivo del suo sguardo. Inoltre «Danza meccanica» che sintetizza il ritmo meccanico sincopato, frenetico di una danza moderna, dei danzatori e dell'ambiente pure in movimento con un divertente arabesco coloratissimo»⁷³.

L'architettura sembra divenire per Prampolini il mezzo attraverso il quale filtrare pittura, scultura e teatro – si vedano in quest'ultimo caso, ad esempio, le immagini delle scene per lo spettacolo *Rose di carta* di Folgore del 1920 o del *Glauco* di Morselli, sempre dello stesso anno; in lui, inoltre, è ravvisabile un tipo di approccio da architetto quando esegue le scene per il teatro o il cinema. Ne sono testimonianza alcuni modellini tridimensionali superstiti di alcuni lavori: quelli relativi al «teatro magnetico», quello per lo spazio polidimensionale per la scena del *Mercante di cuori* di Prampolini stesso e di Franco Casavola del 1927⁷⁴, o ancora quelli per il film *Mani* del 1932. Con tutta probabilità esistevano altri modellini, considerando la mole di lavori teatrali condotti da Prampolini, di cui, tuttavia, ad oggi non si hanno tracce. Al di là di quelli per il teatro e il cinema, c'è da aggiungere che esiste anche la fotografia di un plastico per il piano regolatore della Città delle Avanguardie databile tra il 1940 e il 1941 per l'Esposizione Universale di Roma, di cui si parlerà più avanti.

L'attività legata al teatro riveste un ruolo centrale nella carriera di Prampolini: che opera in qualità di teorico, scenografo, costumista, coreografo. Il suo primo manifesto relativo al teatro è *Scenografia e coreografia futurista*, nel quale esponeva le prime basi della nuova «tecnica scenica futurista», risale al 1915 – ed esce quasi in contemporanea col manifesto sul «teatro sintetico

⁷¹ E. Prampolini, *Architetture spirituali*, cit.

⁷² For., *Enrico Prampolini parla...*, cit.

⁷³ L. Catrizzi, *Grande mostra futurista. 34 pittori alla Galleria Pesaro*, in «Il Nazionale», 25 dicembre 1927.

⁷⁴ Il modellino, databile 1926 e realizzato in legno e metallo dipinto, fa parte dei lotti invenduti del giugno 2012 della Babuino Casa d'Aste (http://www.astebabuino.it/fotografie_invgiugno2012.asp?page=2).

futurista” di Marinetti e Settimelli. Dopo quasi dieci anni viene pubblicato *L'atmosfera scenica futurista*, dove la scenografia tradizionale, intesa come finzione verista del mondo reale, viene sostituita dall'idea di «rappresentazioni plastiche» per orientarsi verso il dinamismo plastico della vita contemporanea⁷⁵. Cardini della teoria di questa nuova “atmosfera scenica futurista” sono il dinamismo, la simultaneità e l'unità d'azione fra uomo e ambiente. Prampolini vuole ricreare l'unione tra uomo e ambiente all'interno della scena teatrale – come vedremo in seguito, non solo nel teatro – presentando le sue idee sia con elaborati teorici, sia con la realizzazione di modelli e di scenografie reali.

Nell'aprile del 1925, Prampolini partecipa all'Exposition Internationale des Art Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi, dove espone tre modellini: uno rappresenta la scena girevole tripartita e simultanea realizzata a Praga durante le celebrazioni dantesche nei primi anni Venti; gli altri due vengono posti all'interno di una struttura architettonica avente le sembianze delle lettere “T” ed “M”, iniziali del Teatro Magnetico, in riferimento al potere di attrazione suscitata dalla scena astratta, anche senza la presenza di attori sulla scena, del teatro futurista nei confronti dello spettatore. Le due lettere giganti, diversamente colorate ed incastrate ortogonalmente, erano sormontate da una sfera su cui incombeva una mano aperta; sui lati invece erano disposti sei megafoni⁷⁶.

Come ha notato Giovanni Lista, questo è il primo esempio di “architettura tipografica”, a cui si ispira anche Depero per il Padiglione del Libro per la Treves-Bestetti-Tuminelli a Monza nel 1927⁷⁷. Dei due modelli, uno viene esposto quale esempio di “scenoplastica”, l'altro come rappresentazione in scala dello “spazio scenico polidimensionale”. La “scenoplastica” è intesa da Prampolini come un «ambiente scenico tridimensionale» nel quale predomina la plastica e l'«intervento dell'architettura, non come finzione prospettico-pittorica, ma come realtà plastica vivente, come organismo costruttivo.»⁷⁸. Il vecchio palcoscenico viene dunque abolito, adottando una dimensione più volumetrica attraverso un'azione scenica a tre piani.

Lo “spazio scenico polidimensionale” prevede inoltre la scomparsa del palcoscenico e dell'arcoscenico con l'invasione nello spazio di elementi verticali, obliqui, «polidimensionali» e «piani plastici ritmati»: una «Architettura elettro-dinamica polidimensionale di elementi plastici luminosi in movimento nel centro del cavo teatrale. Questa nuova costruzione teatrale per la sua ubicazione permette di fare sconfinare l'angolo visuale prospettico oltre la linea d'orizzonte spostando questo al vertice e viceversa in simultanea compenetrazione, verso una irradiazione centrifuga di infiniti angoli visuali ed emotivi dell'azione scenica».

In un testo edito nel 1926 in “The Little Review”, Prampolini descrive così il funzionamento del suo teatro magnetico: «È fatto da una massa di costruzioni plastiche in azione che si innalzano al centro della cavità teatrale piuttosto che svilupparsi dal fondo della scena. Costruzioni cinetiche ausiliarie si ergono su una piattaforma quadrata mobile, fissata su un elevatore. Sopra di questa, una piattaforma mobile e girevole, che reca anch'essa piani e volumi ausiliari, ruota in direzione opposta rispetto alla prima. Queste costruzioni plastiche hanno movimenti ascendenti, roteanti e di andirivieni, secondo necessità. L'azione delle luci colorate, elemento essenziale dell'interazione che

⁷⁵ E. Prampolini, *L'atmosfera scenica...*, cit.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ E. Prampolini, *L'atmosfera scenica...*, cit.

crea la personalità scenica dello spazio, si svolge in parallelo al movimento di queste costruzioni cinetiche»⁷⁹.

Il modellino del “teatro magnetico” vale a Prampolini la Medaglia d’argento per l’architettura a Parigi⁸⁰ e viene esposto anche alla Biennale di Venezia del 1928, all’esposizione Internazionale di Barcellona nel 1929 e alla mostra futurista di Aeropittura e di scenografia-mostra nella personale di Prampolini presso la Galleria Pesaro di Milano nell’ottobre-novembre 1931. Dopo quest’ultima data con tutta probabilità viene distrutto⁸¹.

1.2.2 Prampolini e gli scritti sugli architetti

È il 1919 quando Virgilio Marchi pubblica l’articolo *Architettura futurista* sulla rivista “Dinamo”⁸², dove esprime le sue idee già presentate in una conferenza per la mostra alla Scuola Bombardieri di Sassuolo il 30 giugno 1918. Marchi, che nel movimento futurista è in posizione alternativa a quella di Sant’Elia, molto più scenografico e lirico, dopo l’uscita dell’articolo decide di riordinare tutti i suoi appunti e lavori e di scrivere un libro con lo stesso titolo per l’editore Campitelli, che viene pubblicato nel 1924.

Prampolini, che all’epoca è redattore ordinario de “L’Impero”⁸³, scrive una lunga recensione del libro di Marchi sul quotidiano romano, che al tempo stesso è un’occasione per esprimere le sue idee sull’architettura⁸⁴. Dopo un prologo generale sulla definizione di “architettura” e sulle sensazioni che evoca nell’uomo, nella seconda parte intitolata *Basi per un'architettura futurista*, egli cita il «compianto S. Elia» e i suoi «saggi su l’*Atmosferastruttura* (pubblicati nel *Giornale d'Italia* del 28 febbraio 1914 [sic])», e Virgilio Marchi come componenti che hanno costituito «i fondamenti estatici ed etici per l’ARCHITETTURA FUTURISTA, e della CITTÀ FUTURISTA» e prosegue:

«Virgilio Marchi, traccia con audacia ed evidenza di argomenti, alcuni principi revisionisti e schematici dell’architettura in generale e di quella futurista in particolare. Incide, come caposaldo aprioristico, il principio universale e spirituale dell’*architettura* come espressione di sintesi riassuntiva delle arti plastiche, viviseziona lo spirito compromesso dell’architetto contemporaneo incatenato dalla tradizione, fra le aride e scheletriche pareti della *tecnica edilizia* e la prigione del calcolo, esamina quindi i problemi dell’architettura edilizia contemporanea, illustrando in sintesi il quadro delle capacità architettoniche dai *primitivi* a gli *empirici*, dai *classici*, ai *fantasiosi*,

⁷⁹ E. Prampolini, *The Magnetic Theatre*, in “The Little Review”, 1926. Questo scritto fa parte di un paragrafo autonomo inedito aggiunto da Prampolini in appendice all’edizione inglese del suo manifesto *L’atmosfera scenica futurista*. È probabile che Prampolini nell’ideazione del suo Teatro Magnetico si sia ispirato alle idee di Jiří Kroha: a tale proposito si veda M. Nešlehová, *op. cit.*, in G. Berghaus (a c. di), *International futurism...*, cit., p. 132.

⁸⁰ A. Celesia, *Prampolini e l’architettura*, cit.

⁸¹ G. Lista, *La ricostruzione del modellino del teatro magnetico*, in E. Crispolti, R. Siligato (a c. di), *Prampolini dal Futurismo...*, cit., p. 197.

⁸² V. Marchi, *Architettura futurista*, in “Dinamo”, I, giugno 1919, n. 5, poi in “Roma futurista”, III, il 29 febbraio 1920, n. 72, col titolo *Manifesto dell’architettura futurista, dinamica, stato d’animo, drammatica*.

⁸³ Lettera di Prampolini ad Angelo Formiggini del dicembre del 1924 in G. Lista (a c. di), *Enrico Prampolini ... cit.*, 1992, p. 104.

⁸⁴ E. Prampolini, *L’architettura futurista di Virgilio Marchi*, in “L’Impero”, II, 22 maggio 1924, n. 122.

dai *filosofi*, ai *tecnici industriali*, dai *tradizionalisti* a gli *eclettici*, e oltre sino ai *futuristi*.

Quadro sinottico personalissimo in cui non prevale né la concezione storicista del giudicare la trascendenza stilistica, né quella irrazionale, per l'affermazione del singolo.

Da questa vivace e coraggiosa disamina, su lo stato attuale dell'architettura contemporanea in Italia, trattata nella prima parte del suo volume, Virgilio Marchi passa ad illustrare e commentare praticamente i principii fondamentali della sua FANTASTICA ED ARDITISSIMA VISIONE ARCHITETTONICA FUTURISTA».

Nella terza parte, Prampolini definisce con due parole chiave l'attività del collega livornese, "lirismo" e "dinamismo", e séguita ad elogiarne l'attività descrivendo al tempo stesso il modello futurista da cui trarre ispirazione per l'architettura: la "macchina". Nella penultima parte, analizza poi lo stato attuale dell'architettura d'avanguardia all'estero: eccettuato il giudizio (ovviamente) positivo sul rinnovamento compiuto dai futuristi, egli critica in Italia la pratica della speculazione e del "plagio" degli stili, mentre all'estero al contrario vede un'architettura in rapida evoluzione – della quale deplora tuttavia la propensione al collettivismo comunista di certe tendenze che dissimulano la personalità dell'artista e per contro rivendica il diritto dell'artista/architetto ad esprimere «i moti dello spirito». Questa parte si chiude con l'elencazione de «il prodotto estetico delle recenti realizzazioni architettoniche [...] all'estero», citando come «valorosissimi pionieri e ricostruttori della nuova fisionomia architettonica europea» i nomi di «Oud, Van Doesburg, Van de Welde, Huszar, Wills, Berlage, Bourgeois, Mallet-Stevens, Le Carbusier-Saugnier, Walter Gropius, Mendelsshon, Mies Van der Rohe, Fischer, Novotny, Gochar, Feuerstein, [sic] ». Nell'ultima parte dell'articolo-recensione, intitolata *Verso la città futurista*, Prampolini elenca i principi guida dell'architettura futurista: «il trionfo del *singolo*, [...] *l'unità contro la collettività*, la *forma compiuta* contro il *frammento*»⁸⁵.

Questo articolo viene ripreso e proposto due anni dopo dallo stesso Prampolini come manifesto sull'architettura futurista, tradotto in lingua francese, come *L'architecture Futuriste* – nel quale tutti i riferimenti al volume e all'opera di Virgilio Marchi (ad eccezione di una citazione) vengono ovviamente eliminati⁸⁶. Il testo viene nuovamente pubblicato col titolo *L'architettura futurista* sul "Il Nazionale" il 6 gennaio 1927 e più volte su riviste "futuriste" nel corso di diversi anni⁸⁷.

Prampolini scrive molto sull'opera di altri artisti, ma poche volte si occupa di architetti. Per Alberto Sartoris, nel 1943, scrive un profilo biografico come prefazione al volume dell'architetto

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ E. Prampolini, *L'architecture Futuriste*, in "7Arts", IV, 14 marzo 1926, n. 22. Fra tutte le pubblicazioni su Prampolini, Ezio Godoli, nel suo volume sull'architettura futurista, è l'unico che cita questo episodio. Si veda E. Godoli, *Guide all'architettura...*, cit., p. 56.

⁸⁷ E. Prampolini, *L'Architettura futurista*, in "Il Nazionale", IV, 6 gennaio 1927, n. 165; E. Prampolini, *L'Architettura futurista*, in "Corriere Padano", 15 gennaio 1928; E. Prampolini, *L'Architettura futurista*, in "La Città Futurista", febbraio 1928, n. unico; E. Prampolini, *L'Architettura futurista*, in "Marinetti", 23 marzo 1928, n. unico; E. Prampolini, *La nuova architettura*, in Fillia, *La nuova architettura*, UTET, Torino 1931; E. Prampolini, *L'Architettura futurista*, in M. Carli, G.A. Fanelli (a c. di), *Antologia degli scritti fascisti*, Bemporad, Firenze 1931; E. Prampolini, *Architettura futurista*, in "Futurismo. Architettura", I, 11 dicembre 1932, n. 14.

*Introduzione all'architettura moderna*⁸⁸. La prospettiva nella quale Prampolini delinea il ritratto di Sartoris è in qualità di amico, ma anche di artista: ne risulta una descrizione poetica e di parte – anche per la loro comune partecipazione al movimento futurista.

Diverso è invece il registro tenuto nell'articolo *Palazzina ai Parioli* in “Edilizia moderna” del giugno 1954, in cui descrive l'opera dell'architetto-ingegnere di origini polacche Davide Pacanowski (1905-1998)⁸⁹. Per quanto ne sappiamo, non vi sono legami diretti fra Prampolini e Pacanowski: l'unico elemento che poteva accumunare i due era l'aver collaborato entrambi con Carlo Cocchia a Napoli, anche se in tempi diversi. Quando Prampolini pubblica l'articolo – la cui minuta, con lievissime modifiche, è conservata all'Archivio Prampolini – Pacanowski ancora gode del successo della sua Villa Crespi a Napoli, costruita nel 1952, il cui progetto era stato inserito nel n. 324 della rivista “Epoca” tra *Le ville più belle del mondo*. L'artista modenese recensisce elogia però il connubio tra la sensibilità artistica dell'ingegnere raggiunto grazie alle sue abilità tecniche, non per questo progetto, ma per un'altra sua villa a Roma nella zona Parioli: definendolo un «architetto-artista», la cui bravura è «nel mantenere fede sia alle esigenze di un suo stile particolare sia a quelli del cliente o del costruttore». Nel corso dell'articolo le descrizioni di Prampolini si fanno mano a mano meno poetiche e più tecniche – dato anche il contesto della rivista su cui scrive – e dopo essersi soffermato sugli esterni, passa in esame gli interni con grande attenzione per i materiali impiegati: nella disamina degli arredi e dei particolari, s'intravede la vena artistica di Prampolini emergere nei commenti, in un intervento che, anche se proveniente da un artista, tratta di architettura in modo pertinente e puntuale.

⁸⁸ E. Prampolini, *Prefazione*, in A. Sartoris, *Introduzione all'architettura moderna*, Ulrico Hoepli, Milano 1943, pp. IX-IVX; MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 052, S VII, B7, c 5, *Alberto Sartoris* di Enrico Prampolini, minuta e dattiloscritto.

⁸⁹ E. Prampolini, *Palazzina ai Parioli*, in “Edilizia moderna”, giugno 1954, n. 52; MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 050, S VII, B5, c25, *Pacanowsky*, minuta.

1.3 PROGETTI D'ARCHITETTURA: DALL'ALLESTIMENTO D'INTERNI ALLE "CITTÀ EFFIMERE"

1.3.1 Gli anni Venti: "decorazioni d'ambiente" e progetti di design

Gli esponenti del movimento d'avanguardia marinettiano che aspirano con forza alla "ricostruzione futurista" dell'universo – come riporta il titolo di un manifesto firmato da Balla e Depero del 1915 – esperiscono questa volontà alle diverse scale, dagli allestimenti ambientali ai progetti di più ampio respiro.

Uno dei primi e rilevanti esempi di "decorazione d'ambiente" in Italia è il *Bal tic-tac* realizzato da Giacomo Balla nel 1921 a Roma, preceduto dalla *Casa Lowenstein* a Düsseldorf nel 1912 e dalla *Casa Balla* realizzata a partire dal 1914, e quasi contemporaneo al *Cabaret del Diavolo* di Fortunato Depero, inaugurato nel 1922 all'Hotel Elite et des Etrangers a Roma⁹⁰.

Come i suoi colleghi futuristi, anche Enrico Prampolini sin dal 1917 si cimenta in progetti di allestimenti di aerei e automobili dalla forte valenza pittorica e, sul modello di quanto fatto da Balla nella sua abitazione, allestisce il suo studio progettando tre vetrate e tutto l'arredo⁹¹.

Al 1918 risalgono i primi progetti e realizzazioni di lampade, tavoli, sedie, scaffali in legno con cuscini e tappeti, di cui oggi rimangono solo alcune testimonianze fotografiche, grazie alle quali possiamo notare una certa ascendenza costruttivista dal punto di vista formale, mitigata dall'eccentricità futurista prampoliniana. Con tutta probabilità questi arredi sono realizzati per la Casa d'Arte Italiana fondata con Mario Recchi nel 1919, come possiamo ipotizzare leggendo la descrizione dell'allestimento fatta dal fratello di Prampolini, Vittorio Orazi: «Il locale era stato arredato completamente da Prampolini con mobilio, tappeti, lampade, scansie, paraventi, cuscini e

⁹⁰ M. Fochessati, P. Millefiore, *La città nuova* in E. Crispolti, F. Sborgi, *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*, cit., p. 46.

⁹¹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 128, S VII, B8, c5, Elenco delle realizzazioni di Prampolini redatto da Alessandro Prampolini.

ceramiche di suo disegno, intonati - ma liberamente - alla precettistica futurista. La decorazione dell'ambiente si presentava abbastanza omogenea; alle pareti spiccavano quadri e bozzetti teatrali dello stesso artista»⁹².

Anche l'allestimento della nuova sede della Casa d'Arte è curato sempre da Prampolini, come ci racconta nella sua concisa descrizione Cipriano Efisio Oppo: «sapevamo di dover attraversare la sala da tè, rumorosa, scintillante, risonante allegrissima, per arrivare sino in fondo, ove cominciava una scaletta la quale scendeva per muri decorati a scacchi neri del gran gusto avanguardista di Prampolini [...] In una parete di fondo e largo quanto tutta la sala s'apriva un boccascena per conferenze, concerti, rappresentazioni d'avanguardia ecc»⁹³.

I primi esempi di allestimenti di ambienti pubblici realizzati da Prampolini, dei quali non abbiamo documentazione iconografica, ma solo poche tracce scritte, sono quelli per il Restaurant Macacek di Praga nel 1921 e le sale del Moderne Theater-Ausstellung di Vienna nel 1924⁹⁴.

Se negli anni Venti l'artista modenese è più vicino al tipo di ambientazione futurista alla Balla e Depero, più congeniale a una committenza privata, nelle grandi esposizioni degli anni Trenta vira il suo futurismo verso una certa chiarezza espositiva più razionalista, forse ritenuta più adatta alla committenza pubblica e alla sua maggiore necessità di capacità comunicativa.

Dopo il 1925, quando si trasferisce a Parigi, la sua attività pittorica si dirada a causa dell'impegno in decorazioni di abitazioni alto-borghesi, tra le quali si ricordano l'appartamento dei Manheimer e la sistemazione della villa di Madame Boas, seguite dalla committenza per la decorazione del soffitto della Casa del Fascio di Parigi nel 1929.

Benché molto impegnato all'estero, Prampolini trova anche il tempo per dedicarsi al dibattito architettonico italiano. Nel 1925 rilascia al settimanale "Il Regno" un'intervista nella quale elogia i meriti dell'architettura futurista di Sant'Elia e Virgilio Marchi, confrontandola con quello che accade in Europa, dichiarando:

«Il merito dell'architettura futurista, iniziata da Sant'Elia, è quello di aver compreso per la prima volta quello che è lo spirito dell'architettura in rapporto alla vita. Egli ha cercato di compenetrare, in sostanza, l'anima delle grandi metropoli con le necessità architettoniche. [...] Guidata dalla concezione del dinamismo plastico futurista enunciato dal grande Umberto Boccioni [...] la nostra architettura si distanzia da quelle espressioniste e costruttiviste straniere, che si preoccupano essenzialmente delle necessità materiali della vita contemporanea. Quindi povertà di creazione. Mentre in Italia poco si è potuto in questo campo realizzare, all'estero è avvenuto il contrario. L'architettura lì è l'unica espressione dell'arte d'avanguardia contemporanea che ha avuto le maggiori possibilità di realizzazione. Vicino a Bruxelles, costruita dall'architetto Victor Bourgeois esiste già una via intitolata «Rue du cubisme», costruita interamente con case cubiche. Nel Belgio e nell'Olanda inoltre esistono anche dei villaggi e delle piccole città in stile quasi completamente costruttivista. Ad esempio la città di Leider [*sic*]. Il carattere di questa architettura è delle case in serie. L'architettura così non è

⁹² V. Orazi, *Nella scia dell'avanguardia...*, cit.

⁹³ C.E. Oppo, *Un'esposizione nell'Accademia Testa Mis Mima*, in "L'Idea Nazionale", 22 gennaio 1922.

⁹⁴ A. Celesia, *Prampolini e l'architettura*, cit.; cfr. anche MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 128, S VII, B8, c 5, Elenco delle realizzazioni di Prampolini redatto da Alessandro Prampolini.

più l'espressione di un'individualità, ma è la concezione d'una collettività, una concezione sociale politica: ogni individuo deve avere la sua casa, ma non differente dall'altra... Tra gli architetti più noti ricorderò il Blilage [Berlage], il Land [sic] e Theo van Doesburg. [...] Ho potuto notare alla Biennale che il nuovo orientamento è quello che persegua da tempo e di cui ho gettato le basi: la valorizzazione dell'influenza dell'architettura o dello spazio nella pittura»⁹⁵.

Da quanto sopra riportato, se in parte Prampolini sembra contraddirsi, rinnegando l'architettura d'avanguardia europea, ma ad ogni modo citata come modello – forse un indizio del suo atteggiamento ondivago nel rapporto con il Futurismo italiano e con i movimenti europei –, nell'ultima frase emerge un approccio più artistico in relazione all'architettura, dove quest'ultima influenza la pittura e non viceversa. Il punto di vista di Prampolini è quello di un artista, inevitabilmente sbilanciato verso l'arte che l'architettura.

Architettura futurista e architettura fascista

Nel 1926 Prampolini, per far riemergere dall'oblio il movimento futurista nell'ambito del dibattito sull'arte e sull'architettura chiamata a rispecchiare i nuovi valori dell'Italia fascista, si fa promotore della prima Mostra nazionale di architettura moderna a Roma, della quale viene evidenziato l'importante patrocinio di «S.E. Mussolini» in persona.

Il proposito della mostra è nelle intenzioni del suo promotore – come spiega egli stesso in un articolo pubblicato su “L'Impero” – quello «di RIVELARE con saggi ed opere, lo STILE ARCHITETTONICO DELLA NUOVA ITALIA»⁹⁶. Dopo un prologo nel quale si celebrano insieme il Futurismo e il Fascismo, accomunati dall'essere entrambi movimenti di rinnovamento, Prampolini si lancia in una feroce critica degli stili architettonici del passato (dal Barocco in poi), accusati di plagio e scarsa inventiva. L'articolo si chiude con un appello: «Artisti italiani; quest'esposizione è un invito alla RIVOLUZIONE e alla CREAZIONE ad un tempo. Si tratta di abbattere i falsi-idoli dell'affarismo architettonico, i cosiddetti architetti ufficiali, con i loro «paraventi quattrinai» CREANDO le audaci e originalissime architetture degne di innalzarsi arditamente nello spazio dinamico della nuova vita italiana. Di far vivere e sopravvivere con il linguaggio architettonico dei nuovi materiali da costruzione, la passione la grandezza spirituale e sociale della nuova Italia imperiale fascista»⁹⁷.

Se da un lato il “collateralismo” del Futurismo al regime fascista sin dalla fine degli anni Dieci era stato rinsaldato dalla comune visione d'intenti, soprattutto grazie al rapporto personale fra Marinetti e Mussolini – dal quale ciascuno dei due traeva vantaggio –, successivamente questo legame viene ridimensionato e mutato in una posizione meno esposta per entrambi e, nonostante i suoi proclami, la mostra organizzata da Prampolini sembra risentire di questo allontanamento.

Alla fine infatti l'esposizione non ha luogo a Roma come programmato nel 1926, bensì a Torino nel 1928 in occasione dell'Esposizione Internazionale per la celebrazione del decennale dalla vittoria

⁹⁵ For., *Enrico Prampolini parla...*, cit.

⁹⁶ E. Prampolini, *Per la prima esposizione d'architettura Moderna Italiana sotto l'Alto Patronato di S.E. Mussolini*, in “L'Impero”, 4, n. 72, 25 marzo 1926.

⁹⁷ *Ibid.*

presso il Parco del Valentino, ed è organizzata da Fillia (alias Luigi Colombo) e Marinetti e coordinata da Sartoris e Saladin, dato che Prampolini trasferitosi a Parigi non era probabilmente più in grado di occuparsi dell'intera organizzazione. Il direttore tecnico dell'esposizione è un giovanissimo Giuseppe Pagano, che ha l'arduo compito di mediare i nuovi indirizzi stilistici con quelli più conservatori del presidente Chevalley⁹⁸.

Oltre all'edificio delle Feste e della Moda, progettato proprio da Pagano e da Levi-Montalcini compaiono altri padiglioni tra cui quello delle Industrie Minerarie e Ceramiche, quello della Chimica, l'edificio delle comunità artigiane e quello futurista. Il progetto di quest'ultimo si deve a Prampolini, coadiuvato nella realizzazione da Fillia e Pino Curtoni. L'interno del padiglione ospita la mostra di Architettura Moderna, ovvero la prima mostra di architettura futurista, alla quale partecipano Alberto Sartoris, Virgilio Marchi, Ivo Pannaggi, Mario Chiattoni, Guido Fiorini, Ottorino Aloisio, Nicolaj Diulgheroff – con alcuni progetti del defunto Sant'Elia.

In un articolo di Fillia relativo a questa manifestazione – dal quale tra l'altro si apprende che l'artista modenese era «impegnato da una grande realizzazione architettonica a Parigi» per cui sarebbe stato presente alla mostra solo con lavori teatrali «oltre al progetto e alle documentazioni di «Architettura Pubblicitaria» costruita a Torino» - Enrico Prampolini è definito «uno dei più geniali architetti futuristi»⁹⁹: una dichiarazione che sembra non rispecchiare la realtà, dato che la sua produzione architettonica risulta in quegli anni piuttosto modesta.

Nel progetto di Prampolini per il padiglione futurista nell'esposizione del 1928 è evidente un debito verso le avanguardie europee contemporanee, a cominciare dall'espressionismo tedesco di Eric Mendelsohn, passando per lo stile post-cubista di Robert Mallet-Stevens, per arrivare a caratteri neoplastici nei volumi e nei dettagli delle vetrate.

Così l'edificio è descritto sulle pagine de "La Città Futurista": il padiglione «si compone di una costruzione a due piani, scala esterna, doppia torretta, altezza massima di metri 24. Pareti esterne colorate, combinazioni luminose, spazi riservate esclusivamente alla pubblicità [...]. Attorno al Padiglione, dehors capace di 200 tavolini, con mobili ed oggetti decorativi futuristi». La cinta del *dehors* accoglie «cartelli lanciatori dipinti», per le ditte presenti all'interno del padiglione. Il piano terreno doveva ospitare un bar rivestito da tappezzerie futuriste, vetri lavorati e mobili costruiti appositamente per l'occasione. Al primo piano si svolgevano invece le mostre di architettura, scenografia, cinematografia e «cartello lanciatore». Nella sezione riservata alla mostra d'architettura sono presentati «progetti definitivi» di case, ville, fabbriche, abitazioni popolari e stabilimenti vari¹⁰⁰.

Elemento caratterizzante del padiglione è la torre rossa a sezione circolare che accoglie verticalmente le lettere formanti la parola "FUTURISMO" illuminate al neon: non una mera decorazione, ma un elemento architettonico vero e proprio, costituente una piccola torretta pubblicitaria.

⁹⁸ A. Saggio, *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, Dedalo, Bari, 1984, p. 30.

⁹⁹ Fillia, *Architettura futurista. Prima mostra*, in "Il Nazionale", 20 ottobre 1928, anche in E. Crispolti, *Secondo Futurismo*, cit., p. 280.

¹⁰⁰ *Padiglione architettura futurista*, in "La Città Futurista", febbraio 1928.

Nonostante – o forse proprio per – il suo respiro internazionale, l'opera di Prampolini non sembra avere grande successo in Italia. A mostra terminata, Plinio Marconi la liquida così: «Il padiglione futurista pecca di incompetente ed artificiosa eccessività»¹⁰¹.

1.3.2 Gli anni Trenta e Quaranta: i progetti d'architettura

Gli anni Trenta vedono Prampolini particolarmente impegnato sotto il profilo del progetto architettonico, soprattutto per esposizioni di carattere merceologico-tecnologico nelle quali sfrutta le sue conoscenze teatrali per rendere nello stesso tempo “spettacolare” ed esaustivo l'allestimento con conseguente coinvolgimento del pubblico partecipante.

Significativa è la sua partecipazione, assieme a Gerardo Dottori – unici futuristi – alla Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 al Palazzo dell'Esposizione a Roma, organizzata per celebrare il decimo anniversario della Marcia sulla capitale, su proposta del presidente dell'Istituto Fascista di cultura di Milano Edoardo Dino Alfieri¹⁰².

La Mostra della Rivoluzione Fascista (1932)

La Mostra della Rivoluzione Fascista, dal carattere storico-documentario ma con valenze chiaramente politiche, si svolge in 25 sale articolate attraverso quattro sezioni: lo “Stato” dal passato recente sino a quel momento; il “Lavoro” esplicito attraverso la finanza, la terra, l'industria, la disciplina sindacale; le “Armi”, ossia l'ordinamento militare entro il quale veniva inquadrato anche il cittadino e lo “Spirito” e la volontà che guida il popolo italiano¹⁰³.

Il comitato organizzativo è formato da Dino Alfieri, Luigi Freddi, Alessandro Melchiori e Cipriano Efisio Oppo. A quest'ultimo viene affidato il coordinamento artistico. Secondo la chiara indicazione del Duce, bisogna «far cosa d'oggi, modernissima dunque, e audace, senza malinconici ricordi degli stili decorativi del passato»¹⁰⁴; per cui la facciata dell'ottocentesco Palazzo delle Esposizioni viene letteralmente ricoperta dai giovani architetti Mario De Renzi e Adalberto Libera attraverso un minimale, ma colossale, arco trionfale di colore rosso, segnato da quattro enormi fasci littori metallici.

Nel catalogo della mostra si legge: «la decorazione degli ambienti è subordinata alla necessità di suscitare l'atmosfera degli anni ricostruiti sulla scorta di documenti e di cimeli. Ne risulta così una varietà di toni, una diversità di colorazione [...] che garantiscono al visitatore una successione di stati d'animo atta veramente ad interessare ed a incuriosire dalla prima all'ultima sala. Architetti, pittori e scultori [...] hanno dato un saggio eloquente della loro capacità creativa, costruendo degli ambienti ricchi di suggestione, di patos, di emotività, capaci veramente di determinare nel visitatore una comprensione dei fatti rappresentati efficace e durevole»¹⁰⁵.

¹⁰¹ P. Marconi, *Commento all'Esposizione di Torino 1928*, in “Architettura e Arti Decorative”, VIII, dicembre 1928, n. 4.

¹⁰² G. Fioravanti (a c. di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, s.e., Roma 1990, p. 16. La mostra inizialmente era stata proposta per Milano al Castello Sforzesco poi trasferita a Roma.

¹⁰³ Ivi, p. 19.

¹⁰⁴ *Guida della mostra della rivoluzione fascista*, Vallecchi, Firenze 1932, p. 8.

¹⁰⁵ Ivi, p. 8-9.

All'esposizione partecipano artisti e architetti di ogni schieramento: da Luigi Freddi ed Esodo Pratelli, Antonio Monti e Achille Funi, Giovanni Capodivacca e Arnaldo Carpanetti, Dante Dini e Marcello Nizzoli, Gigi Maino con Amerigo Bartoli e Mino Maccari, Riccardo Gigante e Giannino Marchig, Alessandro Melchiori con Guido Mauri, Enrico Arrigotti e Giuseppe Terragni, Francesco Sacco con Mario Sironi, Leo Longanesi, Antonio Valente, Antonio Santagata, Gherardo Dottori, Antonio Barrera, Enrico Paulucci, Piero Parini, Publio Morbiducci ed Enrico Prampolini.

La minoritaria presenza dei soli due futuristi è comunque un successo, perché la mostra risulta innovativa ed efficace dal punto di vista comunicativo e di distribuzione dell'impianto proprio grazie al contributo di Prampolini e Dottori. Il lavoro del primo, in particolare, viene talmente apprezzato dagli organizzatori che il direttore Dino Alfieri scrive una lettera all'artista per ringraziarlo e per comunicargli che avrebbe proposto il suo nome per un'onorificenza cavalleresca¹⁰⁶.

Prampolini si occupa sia della "Sala del 1919" ideata e realizzata da Marcello Nizzoli per la parte artistica e da Dante Dini per la parte storica documentaria, sia della "Sala delle Confederazioni" ideata interamente da lui.

Nella prima sala, vengono raccontati i fatti relativi all'assalto della sede del giornale "Avanti!" a seguito degli scontri tra manifestanti socialisti e anarchici e, dall'altra, contromanifestanti del Partito Nazionalista, arditi, futuristi e i Fasci italiani di combattimento. Prampolini sulla parete di sinistra della sala rievoca questa "battaglia" attraverso due grandi pannelli pittorici delle dimensioni di m. 5x6 dal titolo *La battaglia di Via Mercati a Milano e l'incendio dell'"Avanti" e Arditismo e Futurismo*.

In un pannello è fissato il momento tragico e insieme carico di volontà patriottica travolgente della battaglia di Via Mercanti – e del conseguente incendio dell' "Avanti" – vinta dai fascisti, arditi e futuristi, capitanati da Marinetti, Vecchi, Chiesa, Freddi – ed è resa l'atmosfera eroica e l'espressione di fede italiana del giorno in cui a Milano, nella Casa Rossa di Marinetti, fu fondata la prima associazione degli Arditi¹⁰⁷. L'altro pannello è dedicato agli arditi e ai futuristi. In un articolo su "Futurismo", Fillia elogia il lavoro eseguito da Prampolini, mettendo in risalto, in particolare, il ruolo didattico dei pannelli: «Queste pitture di Prampolini, pur illustrando due fatti storici, nulla hanno di anedddotico. Non vi è cioè il «fatto» rappresentato pittoricamente, ma vi è l'atmosfera plastica di quei momenti, il dramma di idee e di entusiasmi descritti dall'arabesco delle forme e dei colori»¹⁰⁸.

Nella "Sala delle Confederazioni", situata al piano superiore, vengono esibite le cifre delle attività del regime (le "conquiste" nel campo politico, sociale, economico, nell'attività agricola, industriale, commerciale e dei trasporti) attraverso illustrazioni, fotomontaggi e grafici. In questa sala, l'intervento dell'artista modenese risulta decisivo, come si legge nel catalogo della mostra: «Enrico Prampolini ha conferito a questa sua Sala – a differenza del dinamismo dei suoi due pannelli esposti nella Sala F al piano inferiore – un aspetto di severo e architettonico carattere costruttivo. Nella sua ideazione plastica vi è un perfetto equilibrio fra tutte le parti della Sala e vi domina una atmosfera costruttiva che emana una espressione di forza e di lirismo. A chi temeva la poca "chiarezza

¹⁰⁶ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 015, corrispondenza 1932-36, Lettera di Dino Alfieri a Prampolini del 1 novembre 1932. La lettera è pubblicata integralmente in R. Siligato (a c. di), *Prampolini...*, cit., p. 54.

¹⁰⁷ *Guida della mostra della rivoluzione fascista*, cit., pp. 123-124.

¹⁰⁸ Fillia, *L'opera futurista di Prampolini alla Mostra della Rivoluzione*, in "Futurismo", I, 13 novembre 1932, n. 10.

dimostrativa” dello stile futurista, questa Sala di Prampolini serve di assoluta smentita: è la Sala dove le statistiche, i numeri e i rapporti tra il passato e il presente della vita economica italiana sono distribuiti non soltanto con criterio d’ordine, ma con autentiche “trovate” di presentazione, in modo cioè da far risaltare rapidamente lo scopo informatore della sala»¹⁰⁹.

Sulle quattro pareti vengono descritte le diverse attività delle Confederazioni. In una sono avvicinate le situazioni del lavoro industriale di oggi e degli anni precedenti l’avvento del Fascismo al potere. Dal fondo rosso su cui domina l’angosciosa e drammatica realtà delle ciminiere spente a causa degli scioperi, si passa allo sfondo in alluminio su cui si stagliano sagome dei fasci simbolo del ritorno all’ordine. La seconda parete «ha un suo punto di partenza in una grande sfera divisa da due colori. Dalla zona rossa di questa sfera parte una strada interrotta da un drappo rosso che ne paralizza il traffico. Dall’altra zona, sopra un cielo nero si apre una grande strada libera, che ingigantisce nel fondo fino a simboleggiare una bandiera. Sintesi del Commercio italiano, oggi saldo e difeso in tutte le sue conquiste e le sue azioni»¹¹⁰. Un alveare dorato, simboleggiante i risparmiatori, è il protagonista della terza parete che illustra il lavoro degli Istituti di Credito; mentre sulla quarta parete si rende conto delle varie forme di Assicurazione. Al centro della sala è posto un tributo plastico a Guglielmo Marconi: una composizione di materiali misti (legno e metallo), che racconta le principali invenzioni di Marconi, tramite giochi d’onde trasmettenti e di onde riceventi, d’alluminio, che fasciano un globo terrestre¹¹¹.

Questa è solo una delle tante opere che Prampolini realizza per rendere omaggio al lavoro del grande inventore bolognese. Secondo lo stesso Marconi, Prampolini era uno dei pochi ad avere colto l’essenza, non solo estetica, delle sue scoperte.

Progetti per mostre ed esposizioni al di qua e al di là dell’Oceano Atlantico

Galvanizzato dal successo della Mostra della Rivoluzione Fascista, Prampolini si butta a capofitto nella progettazione di padiglioni espositivi per “città effimere”, ossia per quelle grandi esposizioni aventi carattere provvisorio, non solo in Italia, ma anche all’estero.

È il caso del padiglione proposto per l’Esposizione Universale di Chicago del 1933, il cui progetto è pubblicato sulla rivista “Futurismo”¹¹². Il tema dell’esposizione è “Un secolo di progresso” e Prampolini lo materializza attraverso un’architettura di derivazione formale dichiaratamente mendelsohniana: evidenti sono infatti i riferimenti alla casa d’affari Schocken a Chemnitz e i magazzini Schocken, con torre centrale e finestrature a nastro, connotati da un razionalismo mediato da ascendenze espressioniste.

Nel commento pubblicato su “Futurismo”, il padiglione prampoliniano è indicato quale esempio del superamento «dell’anonimato inespressivo dell’architettura razionale [...] l’ispirazione felice di questo padiglione [...] nasce dalla simultaneità della pila di Volta e del trasmettente della Radio-Marconi»¹¹³. Il progetto non viene prescelto per l’esposizione – viene selezionato quello di Adalberto Libera e Mario de Renzi – ma, dallo spoglio dei documenti dell’Archivio Prampolini, emerge come l’artista modenese abbia vinto il concorso di secondo grado per l’allestimento, il mobilio e la decorazione plastica del padiglione italiano all’Esposizione internazionale di

¹⁰⁹ Guida della mostra della rivoluzione fascista, cit., p. 247.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ivi, p. 249.

¹¹² Disegno del padiglione per l’esposizione di Chicago, in “Futurismo”, II, 5 febbraio 1933 n. 22.

¹¹³ Padiglioni futuristi per Chicago, in “Futurismo”, II, 5 febbraio 1933, n. 22.

Chicago¹¹⁴ del quale è però andata perduta ogni testimonianza, salvo un bozzetto pubblicato sul catalogo della mostra *Prampolini dal Futurismo all'Informale* raffigurante una decorazione plastica avente come titolo *La Terra*¹¹⁵.

Il 1933 è un anno ricco di impegni: infatti vediamo Prampolini presente alla V Triennale di Milano in qualità di pittore e di architetto, tra gli artisti chiamati da Sironi – Carrà, Cagli, De Chirico, Campigli, Funi e altri – per decorare i muri del Palazzo dell'Arte nuova sede della Triennale dove si allestisce la Mostra di pittura murale. Prampolini partecipa con una pittura murale intitolata *La Quarta Dimensione*, ospitata nella Galleria delle pitture adiacente al Salone delle cerimonie¹¹⁶. Contemporaneamente l'artista si occupa della retrospettiva su Antonio Sant'Elia, organizzata assieme a Marinetti, all'interno della Galleria delle mostre personali¹¹⁷.

Edoardo Persico, che nei confronti di Prampolini non nutre certo simpatia, liquida così l'intervento del futurista su "L'Italia Letteraria": «ha ridotto il pensiero dell'architetto comasco alla vieta idolatria futurista per il «mondo meccanico»»¹¹⁸. Persico evita anche di citare l'opera del padiglione futurista progettato da Prampolini, in un articolo del mese successivo sempre de "L'Italia Letteraria"¹¹⁹.

Prampolini partecipa alla V Triennale anche in come autore della *Stazione per aeroporto civile*, al quale è dedicata un'intera sezione della rivista "Natura" del 1933. Il padiglione di Prampolini rappresenta una proposta di stazione per aeroporto civile dove l'estro della poetica dell'aeropittura e dell'aeroscultura futuriste – concepite con il manifesto nel 1929 – hanno libero sfogo. La dimensione della stazione è ridotta a causa dell'esiguo spazio concesso e funge quindi da architettura dimostrativa. La pianta dalla forma dinamica si dispone su tre assi: da un corpo centrale cilindrico che ospita da un lato il bar e dall'altra la sala d'attesa, si dipartono due blocchi parallelepipedi che ospitano i servizi accessori con una sala per i servizi di biglietteria, un sottopassaggio per gli arrivi intercomunicante con la sala del turismo e quella della dogana e dei bagagli, un'area logistica per accessori e rifornimenti e infine una saletta per il servizio di pronto soccorso¹²⁰.

All'ingresso il visitatore era accolto da una torretta su cui sveltava un orologio, una sorta di «aeroscultura o complesso plastico» realizzato grazie alla commistione di diversi materiali: legno, acciaio cromato, cristallo e illuminazione al neon¹²¹.

Prampolini cerca di rendere continuità fra l'esterno e l'interno, adottando elementi plastici realizzati dai suoi colleghi futuristi: Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillia, Pippo Oriani, Bruno Munari, Andreoni, Ricas, Duse; e cerca di differenziarsi dai razionalisti, accusati da Marinetti di essere

¹¹⁴ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 128, S VII, B8, c5, Elenco delle realizzazioni di Prampolini redatto da Alessandro Prampolini.

¹¹⁵ F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., in E. Crispolti, R. Siligato (a c. di), *Prampolini dal Futurismo...*, cit., p. 289 (nota n. 8).

¹¹⁶ *V Triennale di Milano: catalogo ufficiale*, Milano 1933, 2 voll., pp. 571-573.

¹¹⁷ Ivi, p. 270.

¹¹⁸ E. Persico, *Alla Triennale di Milano. L'architettura mondiale*, in "L'Italia Letteraria", IX, 2 luglio 1933, n. 27.

¹¹⁹ E. Persico, *Alla Triennale. Gli architetti italiani*, in "L'Italia Letteraria", IX, 6 agosto 1933, n. 32.

¹²⁰ E. Prampolini, *Lo stile, la funzione e i nuovi materiali edili*, in "Natura", VI, giugno 1933 n. 6.

¹²¹ F.T. Marinetti, *Stazione per aeroporto civile*, in "Natura", VI, giugno 1933, n. 6.

«futuristi all'esterno e paurosamente passatisti all'interno in quanto a decorazioni murali e sculture, non riuscendo essi ad ambientare»¹²².

Secondo le sue stesse parole, lo stile del padiglione è «suggerito dalle caratteristiche funzionali dei nuovi materiali da costruzione» e nel descrivere il suo intervento, sulle pagine di "Natura", passa in rassegna tutti i materiali impiegati con le loro caratteristiche tecniche: l'Eraclit, la Masonite, il Silexore, il Factor, il linoleum, l'Insulite e l'Italklinker¹²³.

Per la realizzazione dei mobili Prampolini si avvale dell'aiuto dell'architetto milanese Gino Maggioni (1898-1955), il cui stile tradisce l'influenza della Bauhaus coi suoi acciai tubolari e legno incurvato. Nell'architettura sono chiari gli influssi di Le Corbusier e del razionalismo italiano, anche se Prampolini dichiara di essersi ispirato ai precetti dettati da Sant'Elia e ad elementi tratti dall'aviazione, dato che il corpo cilindrico potrebbe ricordare la fusoliera di un aereo da cui partono le due ali. Gli unici disegni tecnici, costituiti da una pianta, relativi alla realizzazione sono presenti parzialmente sulla copertina dell'inserto della rivista "Natura" che dà spazio alla descrizione del padiglione.

Nel 1934, dopo la Triennale, Prampolini s'impegna in un progetto complesso assieme ai suoi colleghi futuristi: l'ideazione della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale, nella quale mostrare la nuova invenzione futurista, alternativa alla pittura murale, come completamento dell'architettura fascista: la plastica murale. Nel capitolo sulla Plastica Murale, a cui si rimanda, si approfondiranno meglio la natura e gli scopi della mostra.

Nella VI Triennale del 1936 Prampolini si occupa dell'allestimento architettonico della Mostra della Scenotecnica teatrale italiana e straniera. Egli divide in due parti la galleria, ciascuna delle quali rispondenti alla sezione italiana e l'altra estera: «la sezione italiana è divisa da quella straniera mediante la ricostruzione (da stampe dell'epoca) di un palcoscenico della Commedia dell'Arte [...], le decorazioni murali della scala e della galleria sono di Cesare Andreoni, di Enrico Kaneclin e di Luigi Veronesi»¹²⁴.

L'artista modenese partecipa poi agli allestimenti nel 1937 per la Mostra Ambulante dell'Opera Maternità e Infanzia a Budapest¹²⁵ e alla Prima Mostra Nazionale del Dopolavoro del 1938 a Roma. In quest'ultima Prampolini realizza diversi padiglioni: quello della "Ricreazione artistica dei lavoratori" comprendente quello del Teatro, della Musica, del Cinema e della Cultura, nei quali chiama a collaborare Mino Delle Site, Domenico Belli, Edgardo Mannucci e Virgilio Retrosi; e quello della "Popolaresca" dove collabora con l'architetto Puppo¹²⁶. Il tema che ispira l'allestimento del padiglione del Teatro è quello del teatro della Commedia dell'Arte, per il quale Prampolini fa realizzare da Mannucci delle maschere tridimensionali della tradizione classica poste a terra all'ingresso, sotto un palco che accoglie le rappresentazioni delle maschere di Pulcinella e Arlecchino; mentre ai lati sono gli allestimenti teatrali della contemporaneità, con fotografie, fotomontaggi e bozzetti. Il padiglione della Musica invece prende vita attraverso un pentagramma tridimensionale che fa da supporto alle fotografie e immagini e, infine, simbolo del padiglione della

¹²² *Ibid.*

¹²³ E. Prampolini, *Lo stile, la funzione...*, cit.

¹²⁴ *Guida della sesta Triennale*, catalogo della mostra, SAME, Milano 1936, p. 67.

¹²⁵ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 128, S VII, B8, c5, Elenco delle realizzazioni di Prampolini redatto da Alessandro Prampolini.

¹²⁶ F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., p. 295.

Cultura è il libro, più volte riproposto nei riquadri dipinti e nei pannelli di natura puramente statistica.

La Mostra Autarchica del Minerale Italiano e le esposizioni americane

Prampolini, forte della favorevole accoglienza alla sua partecipazione alle mostre ed esposizioni in Italia e all'estero, partecipa anche alla Mostra autarchica del minerale italiano, inaugurata il 18 novembre del 1938 al Circo Massimo a Roma, dove già erano state organizzate la Mostra del Dopolavoro e la Mostra tessile¹²⁷.

A causa delle sanzioni economiche imposte dalla Società delle Nazioni che avevano colpito l'Italia a seguito dell'invasione dell'Etiopia, il governo fascista deve far fronte autonomamente alla necessità di materie prime: nonostante queste restrizioni, il governo fascista riesce comunque a sfruttare l'autarchia in modo propagandistico mettendo in mostra i prodotti nazionali utili per l'economia del paese.

L'organizzazione generale è nelle mani dell'onnipresente Oppo che, assistito da Mario De Renzi, Giovanni Guerrini, Mario Paniconi e Giulio Pediconi, chiama circa 40 architetti e oltre 60 fra scultori e pittori per realizzare 23 padiglioni all'interno dei quali trovavano posto i 39 settori delle varie attività minerarie. Diversi sono gli artisti presenti: Roveroni, Severini, Guttuso, Giulio Rosso, Mannucci, Ziveri, Afro, Gregori, Morbiducci, Toti, Monti e Girelli¹²⁸.

Tra gli architetti che si occupano degli allestimenti troviamo Montuori per il padiglione dei combustibili solidi; Guerrini per il padiglione dell'Arte; Paniconi e Pediconi per il padiglione dei combustibili liquidi e gassosi; Monaco, Luccichenti e Ventura per il padiglione dei minerali ferrosi; Albini e Palanti per quello del Piombo e Zinco; per quello dell'Alluminio e Magnesio: Saverio Muratori e Prampolini; per quello del Mercurio: Vaccaro; per quello dei minerali vari: Lapadula e Romano; per quello dei marmi, graniti e pietre: Fuselli, Cominotti e l'ing. Bruni; per il padiglione dell'Africa Italiana: Petrucci e Rava; per quello dell'Autarchia: Puppo e Vitellozzi, che si occupano anche del padiglione delle ricerche e invenzioni. Il padiglione dello Zolfo è opera di Franzi e Lombardi; in quello delle piriti troviamo Nizzoli; Morbelli e Scalpelli per il padiglione delle Sabbie silicee, e Petrucci, Mezzina e Catalana per il padiglione della difesa della razza nel settore minerario. Altri padiglioni sono costruiti da Peresutti, Tosi, Roveroni, De Renzi, Quaroni, Tedeschi, Paladini, Luccichenti, Guerrini, Adelasio, Cancellotti e Mancini.

Tra tutti questi nomi altisonanti, nella guida/documentario della mostra, compare anche quello di Prampolini, proprio in qualità di architetto, accanto a Saverio Muratori con cui realizza il padiglione dell'Alluminio e Magnesio: sembra essere un riconoscimento pubblico della sua attività in ambito architettonico¹²⁹. Oltre ad occuparsi del padiglione dell'Alluminio e Magnesio assieme a Muratori – di cui tuttavia non si hanno dati sulla natura della collaborazione –, egli segue pannelli e decori per il padiglione del Mercurio, della Difesa della razza e dell'Autarchia, come si evince dai disegni preparatori già pubblicati in diversi cataloghi sull'artista modenese.

¹²⁷ A. Russo, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma 1999; si veda inoltre G. Biadene, *La Mostra del Minerale Italiano*, in "L'Illustrazione Italiana", LXV, 20 novembre 1938, n. 44.

¹²⁸ C. Longo, *Mostra autarchica del minerale italiano in Roma*, in "Architettura", 18, aprile 1939, n. 4, p. 197.

¹²⁹ P.N.F., *Mostra autarchica minerale italiano. Documentario*, Direzione della mostra autarchica del minerale italiano, Roma 1939, pp. 111, 114, 249; V. Orazi, *L'ascesa autarchica della Nazione documentata nel Padiglione dell'Autarchia*, in "La Provincia di Como", 7 aprile 1939; V. Orazi, *La mostra autarchica del Minerale Italiano. Nel Regno dell'Alluminio*, in "Il Brennero", 16 febbraio 1939.

Egli collabora quindi con Puppo (col quale aveva già collaborato alla Mostra del Dopolavoro) e Vitellozzi per il padiglione dell'Autarchia, dove realizza un'enorme composizione plastica fino al soffitto. Nel padiglione della Difesa della Razza, ossia della difesa e assistenza del minatore, collabora poi con gli architetti Petrucci, Mezzina e Catalana, (con Petrucci aveva già collaborato ad Aprilia) dove realizza un esercito di manichini tridimensionali con scafandri, raffiguranti i minatori con maschere antigas e piccone, che vengono ripresi come in proiezioni sulle pareti a fianco.

Nel padiglione dell'Alluminio e del Magnesio l'artista realizza un allestimento che richiama il padiglione dell'Elettronica alla Mostra dell'Oltremare napoletana: una spirale cilindrica che si dirama dal pavimento al soffitto, celebrando il ciclo di lavorazione che va dalla bauxite all'alluminio, e gigantografie con pannelli illustrativi appesi sulle pareti del salone circolare. Nel padiglione del Mercurio ad opera di Giuseppe Vaccaro, Prampolini realizza un pannello bidimensionale delle esportazioni del mercurio attraverso una sagoma dell'Italia, inoltre allestisce un'intera parete con i numeri delle percentuali del metallo liquido consumato nel mondo e un globo metallico avvolto da fasci luminosi indica i flussi di esportazione; una fontana di mercurio, ricavata da un alveo nel pavimento, conclude l'allestimento suscitando lo stupore del pubblico¹³⁰.

Attraverso fotomontaggi, gigantografie, cartelli pubblicitari, scritture luminose, l'uso particolare della luce, congegni metallici e polimaterici, uniti ad un efficace impiego degli elementi tipografici, i futuristi e in particolare Prampolini creano un sistema efficace di comunicazione di massa nelle esposizioni.

Nel 1939 Prampolini collabora con l'architetto Susini per allestimento e la decorazione del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di San Francisco¹³¹, di cui tuttavia non è stato possibile rintracciare alcuna documentazione e, sempre nello stesso anno, è impegnato per l'Esposizione Universale di New York.

Quest'ultima, dal tema "Costruire il mondo di domani", era stata organizzata per celebrare il 150° anniversario dalla Fondazione del Governo degli Stati Uniti e l'insediamento del suo primo presidente George Washington. L'Italia è presente con una Sala d'Onore nel Padiglione delle Nazioni e con un suo padiglione nazionale, progettato da Michele Busiri Vici, che deve rappresentare un excursus storico della cultura e dell'industria italiana, attraverso l'esaltazione dell'energia elettrica e della produzione idroelettrica. L'architetto romano pone quindi sulla cima della torre del padiglione una statua, personificazione di Roma, sotto la quale scende un'imponente cascata d'acqua lungo i gradini di tutto il fabbricato, mentre in primo piano è una statua omaggio a Guglielmo Marconi¹³².

All'interno del padiglione viene allestita un'esposizione nella sala delle arti e artigianato italiano, a cui Prampolini, unico fra i vari artisti ad appartenere al movimento futurista, partecipa con dei suoi lavori. Egli si occupa anche del progetto di allestimento della sala riservata ai futuristi – anche se in quasi tutti gli articoli riguardanti l'esposizione di New York non è menzionata¹³³ – della dimensione

¹³⁰ V. Orazi, *Alla mostra del minerale. Il mercurio italiano*, in "Cronaca prealpina", 16 marzo 1939.

¹³¹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 128, S VII, B8, c5, Elenco delle realizzazioni di Prampolini redatto da Alessandro Prampolini.

¹³² *L'esposizione di New York 1939*, in "Architettura", XVII, ottobre 1938, n. 10, p. 592.

¹³³ Si veda ad esempio M. Biancale, *La decorazione artistica del padiglione d'Italia all'Esposizione di Nuova York*, in "L'Italia Illustrata", LXVI, 23 aprile 1939, n. 17, che descrive minuziosamente la presenza di Ferrazzi, Romanelli, Guerrini, Dazzi ed altri senza fare menzione degli artisti futuristi.

di circa 80 metri quadrati, con opere di Boccioni, Sant'Elia, Prampolini, Benedetta, Ambrosi, Azari, Fillia, Farfa, Giuntini, Dottori, Buccafusca, Monachesi, Masnata, Scurto, Buzzi, Govoni, Jannelli, Vasari, Tullio d'Albisola, Tato, Sanzin, Somenzi¹³⁴.

Prampolini realizza per l'allestimento un plastico murale di cui rimane solo qualche bozzetto¹³⁵. Per la messa in opera dei suoi lavori, l'artista si era affidato a Michele Busiri Vici che in una lettera gli riferisce che tutto il suo materiale era giunto in cantiere e che avrebbe montato tutto secondo i suoi desideri in armonia con il padiglione¹³⁶.

Tornato in Italia, Prampolini partecipa alla VII Triennale, dove realizza l'allestimento di un Ufficio Turistico assieme a Cesare Andreoni.

Il piccolo intervento viene descritto nella Guida dell'esposizione in questo modo: «La parete in cui si apre l'ingresso è costituita da una serie di aste cilindriche di legno verniciate di color rosso pompeiano. Sulla sinistra di chi entra è disposto il grande bancone per gli impiegati. Il bancone è di legno nero ed è inquadrato da una grande cornice aerea che si innalza sino a circa 5 m. dal suolo e comprende una composizione decorativa «aeroplastica» costituita da elementi solidi staccati, come il mappamondo di filo metallico sospeso [...] Sul bancone sono due blocchi di pietra e di cristallo. La parete dietro il bancone è foderata di stoffa color avorio, quella di fronte è decorata con un motivo di corde intrecciate su un fondo color seppia rossiccio. Presso la porta di uscita è collocato su una parete curva un pannello polimerico che trae il pretesto tematico dalle «visioni cosmiche»»¹³⁷.

La Prima Mostra triennale delle Terre d'Oltremare

L'instancabile Prampolini viene chiamato a collaborare anche alla Prima Mostra triennale delle Terre d'Oltremare, inaugurata ufficialmente il 9 maggio 1940 dal re Vittorio Emanuele III, voluta dal Governo come Esposizione Tematica Universale. Il soggetto della Mostra è la celebrazione della gloria dell'impero italiano nell'Africa del nord e nel Mediterraneo: un tema allora molto frequentato dalle potenze coloniali per giustificare e rendere le popolazioni consce dell'importanza culturale, economica e militare delle terre conquistate.

L'impianto dell'esposizione è costituito da 36 padiglioni espositivi immersi in aree verdi ricche di essenze importate dalle terre esotiche che ripropongono ognuna le colonie d'Oltremare in ogni aspetto (habitat, flora, edilizia).

L'impostazione ricalca in parte l'allestimento della Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932, con la creazione di un percorso tematico ed una suddivisione della mostra in diverse sezioni, in cui collaborano insieme storici, artisti e architetti che ne curano anche l'allestimento. Le mostre coloniali riguardano principalmente il settore geografico e sono caratterizzate da un eclettismo nella raccolta di oggetti tra i più diversi (prodotti locali, armi, pelli di animali, immagini di esploratori) mostrati come repertorio dei territori conquistati e della loro ricchezza. Punti cardine degli

¹³⁴ *Italy and the world's Fair, New York, 1939*, p. 108, in E. Crispolti (a c. di), *Nuovi archivi ...*, cit., p. 710.

¹³⁵ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 128, S VII, B8, c5, Elenco delle realizzazioni di Prampolini redatto da Alessandro Prampolini.

¹³⁶ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 016, corrispondenza 1937-39, Lettera di M. Busiri Vici a Prampolini del 4 aprile 1939.

¹³⁷ *VII Triennale di Milano. Guida*, Milano 1940, p. 36.

allestimenti sono le fotografie e i fotomosaici che ricoprono intere pareti delle sale espositive e che, incorporati nelle architetture, diventando parte integrante del progetto dell'esposizione¹³⁸.

Alla guida dell'Ufficio allestimenti viene nominato l'architetto Bruno Ernesto Lapadula, che in quegli stessi anni, tra il 1938 e il 1940, è contemporaneamente impegnato, con Giovanni Guerrini e Mario Romano, nei progetti del Palazzo della Civiltà Italiana e del Padiglione italiano della Fiera Internazionale di New York¹³⁹.

Nell'esposizione napoletana, Prampolini progetta i decori plurimaterici per l'esterno del padiglione dell'Elettronica, realizzati da Edgardo Mannucci, di soggetto africano, così come quello per il padiglione della Moda e quello esterno per il ristorante dell'architetto Carlo Cocchia.

In una lettera di Federico Pfister a Prampolini del 2 luglio 1939 in cui si parla della collaborazione dello svizzero-napoletano ai lavori di Prampolini per il ristorante di Cocchia, si apprende anche che era sfumata per loro la commissione della grande esedra d'acqua con il viale delle cascate perché appaltata alla Marelli¹⁴⁰. Dal punto di vista dell'allestimento, Prampolini si occupa del padiglione dell'Elettrotecnica, della Moda e del Settore Produzione e Lavoro.

Nel padiglione dell'Elettrotecnica si esalta lo sviluppo tecnologico e la produzione industriale italiana attraverso una costruzione scenografica avvolgente che coinvolge il visitatore in uno spazio dinamico, assai diverso dalla compostezza formale degli allestimenti razionalisti. Una struttura metallica tubolare, posta al centro della sala, inquadra un vortice spiraliforme realizzato con tubi al neon, simbolo dell'energia elettrica, che si connette tra il "cielo", rievocato nel soffitto da un cerchio di colore chiaro, ed il suolo terrestre, realizzato con un sagomato posto leggermente in sospensione dal pavimento. Gli elementi plastici nel Padiglione proseguono anche sulle pareti, con sagome sintetiche e punti luminosi. Due grandi diagrammi sono invece montati su strutture metalliche a griglia che, come estensioni della parete laterale, creano un originale effetto di trasparenza. L'allestimento prosegue la linea delle altre ricerche plastiche proposte da Prampolini, come gli allestimenti realizzati per la VI Triennale di Milano; la Mostra autarchica del minerale italiano e la Sala del futurismo all'Esposizione universale di New York.

Per il Settore Produzione e Lavoro, Prampolini realizza anche ambientazioni più "tradizionali" attraverso ingrandimenti fotografici e sagome in rilievo raffiguranti i cinque continenti, definiti in negativo. Purtroppo, degli allestimenti parietali per la Sezione Esportazione ci restano solo alcuni documenti dei bozzetti preparatori. Ci sono rimasti anche dei progetti per la decorazione del Teatro, però mai realizzati.

Nella Mostra d'Oltremare, la presenza di Prampolini, oltre che negli allestimenti interni, si ritrova anche nel progetto di Carlo Cocchia per il ristorante della piscina: un'originale interpretazione sul tema della mediterraneità, composto da un lungo terrazzo, interrotto da una parete cieca, collegato ad una rampa di scale che offre lo spettacolo della visione d'insieme della zona nord del complesso espositivo. Cocchia si avvale dell'aiuto di Prampolini per arricchire l'edificio con una plastica

¹³⁸ Si veda a tale proposito *Prima mostra triennale delle terre italiane d'oltremare: Napoli, 9 maggio-15 ottobre 1940*, catalogo della mostra, S.A.I.G.A, Genova 1940.

¹³⁹ M. Casavecchia (a c. di), *Ernesto B. Lapadula. Opere e scritti, 1930-49*, CLUVA Editrice, Venezia 1986.

¹⁴⁰ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 016, corrispondenza 1937-39, Lettera di F. Pfister a Prampolini del 2 luglio 1939; cfr., nello stesso fascicolo, anche lettera di Cocchia a Prampolini del 27 maggio 1939.

murale futurista sulla grande parete cieca, posta sulla lunga facciata rivolta verso il Palazzo dell'Arte-Teatro Mediterraneo¹⁴¹ di cui si parlerà più avanti nel capitolo relativo alle opere murali. Negli anni Trenta Enrico Prampolini mostra dunque attivismo al di qua e al di là dell'oceano, iniziando ad avvicinarsi progressivamente all'architettura attraverso opere e installazioni che prendono progressivamente possesso dello spazio.

¹⁴¹ C. Cocchia, *I ristoranti alla Triennale di Napoli*, in "L'Architettura Italiana", XXXVI, ottobre 1941, n. 10, pp. 297-314. Lo stesso Carlo Cocchia descrive il suo intervento alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare senza tuttavia citare la collaborazione con Enrico Prampolini, anche se ne compaiono le immagini.

1.4 PROGETTI DI ARCHITETTURA: VERSO QUALCOSA DI CONCRETO?

1.4.1 Occasioni mancate: il Monumento ai Caduti di Como e il Centro Futurista a Marina di Pietrasanta

Nell'elenco del materiale presente nello studio dell'artista modenese, oggi conservato presso l'Archivio Prampolini di Roma, sotto la voce "Progetti architettonici" è stato possibile ritrovare, tra «bozzetti e disegni di opere di decorazione murale», voci di altre cartelline con «prospetti architettonici» e «3 rotoli di carta lucida con progetti vari»¹⁴². Purtroppo questi disegni non sono presenti nell'archivio: molti dei progetti architettonici potrebbero essere andati distrutti o dispersi prima della donazione dell'Archivio Prampolini al Comune di Roma nel 1992.

La ricostruzione dei suoi progetti legati all'architettura si è dunque fondata sul materiale iconografico già noto, integrandolo con le notizie emerse da documenti conservati in altri archivi e da materiali inediti rinvenuti presso il CRDAV di Roma. Purtroppo i materiali grafici inediti sono di scarsa consistenza: due schizzi e abbozzi di un allestimento e di un'architettura polimaterica, scoperti dietro lettere reimpiegate come fogli di prova. Il primo schizzo ad inchiostro sembra rievocare una proposta di allestimento per la Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932, dove una enorme "X" tridimensionale emerge attraverso un arco trionfale; mentre il secondo disegno, dalla forma di sciabola, è l'abbozzo a matita di un'architettura polimaterica pensata per l'Esposizione Universale di Roma del 1942.

Dall'analisi dei materiali raccolti si è potuto evincere che Prampolini, da un lato, si dedica a diversi allestimenti e ambientazioni in esposizioni di tipo temporaneo; dall'altro, tenta di trovare sbocchi per progetti architettonici che andassero al di là del mero carattere provvisorio. Quindi, accanto a

¹⁴² MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 139, Materiale sul penultimo piano (dall'alto) della gabbia d'angolo [elenco redatto da Alessandro Prampolini].

lavori chimerici come la proposta «per una città a 2000 metri dalla terra, come l'*aeropoli futurista*»¹⁴³, descritta al congresso futurista di Milano del 1924 egli ha cercato, aiutato a volte dalle conoscenze e intercessioni di Marinetti, di realizzare architetture concrete come il Monumento ai Caduti di Como nel 1930.

Il Monumento ai Caduti di Como

Le vicende della realizzazione del Monumento ai Caduti di Como, opera che la storiografia ha da sempre celebrato come una delle più interessanti di Giuseppe Terragni (1904-1943), sono invece molto più articolate: e pochi sanno che Enrico Prampolini vi ha inizialmente un ruolo da protagonista¹⁴⁴.

Sin dalla fine del primo conflitto Mondiale, era desiderio dell'amministrazione di Como realizzare un'opera commemorativa per i cittadini caduti in guerra. Dopo i primi progetti commissionati da parte dell'associazione veterani a Federico Frigerio, e poi a Leonardo Bistolfi, viene indetto un concorso nel 1926, che però è vanificato a causa della decisione di cambiare l'area che avrebbe dovuto ospitare il monumento. Il Podestà Baragnola incarica così l'architetto Giovanni Greppi per studiare una nuova soluzione; ma, una volta sostituito il primo dall'ingegnere Luigi Negretti, si aprono nuove possibilità per il gruppo del comasco Giuseppe Terragni, che già si era qualificato al secondo posto al concorso del 1926.

Nel 1930, in occasione delle commemorazioni di Sant'Elia a Como e dopo la chiusura della mostra a lui dedicata, Marinetti si reca nuovamente in città accompagnato da Prampolini, Buzzi, Escodamè ed altri futuristi e per un incontro con Negretti, nel quale suggerisce di prendere a modello un disegno di Sant'Elia per erigere il monumento e propone proprio Enrico Prampolini per rielaborarlo, caratterizzato da una torre di centrale elettrica/faro.

La scelta di un progetto "avanguardista" di Sant'Elia, convertito in monumento commemorativo, e di Prampolini per la sua rielaborazione, attirano non poche critiche: tra le più feroci si segnalano le parole di Edoardo Persico, per il quale l'artista modenese avrebbe «tradotto in un aspetto insignificante una creazione viva» e il monumento pareva «destinato a un deserto africano per commemorare una malinconica carovana di esploratori: mai per celebrare i fatti della guerra»¹⁴⁵. Prampolini ha un compito non facile, e in più ha a disposizione solo una settimana per rivedere il progetto di Sant'Elia: cercando di rimanere fedele al disegno originario, egli "purifica" la struttura attraverso l'eliminazione di due aperture sui lati dei contrafforti, ed altri elementi di sapore Decò, mostrando di essere ben aggiornato sulla lezione razionalista¹⁴⁶. Il coronamento viene reinterpretato attraverso l'introduzione di una serie di colonne in vetro blu formanti una "U", illuminate dal sole di giorno e di notte da luce elettrica¹⁴⁷.

Sin dall'inizio, però, emergono in tutta la loro problematicità i limiti di Prampolini nella nuova veste di architetto: egli non è infatti in grado di fornire nei tempi stabiliti i disegni tecnici con quote e specifiche costruttive, e gli viene perciò affiancato con l'incarico di direttore dei lavori dal podestà

¹⁴³ A. Celesia, *Prampolini e l'architettura*, cit.

¹⁴⁴ E. Shapiro, *Monumento ai caduti di Como*, in G. Ciucci (a c. di), *Giuseppe Terragni*, Electa, Milano 2003, pp. 356-365.

¹⁴⁵ E. Shapiro, *op. cit.*, p. 357; E. Persico, *Echi riflessi chiose*, in "La Casa Bella", ottobre 1930.

¹⁴⁶ G. Rocchi (a c. di), *Le Corbusier, Terragni, Michelucci nelle tre opere più note: Cappella di Ronchamp, Casa del fascio, Chiesa dell'Autostrada*, Alinea, Firenze 2000, p. 56.

¹⁴⁷ E. Shapiro, *op. cit.*, p. 359; A. Terragni, *Il Monumento ai Caduti*, in "Como", I, 1931, n. 8.

Negrini Attilio Terragni, fratello di Giuseppe; mentre Prampolini viene designato come semplice “consulente artistico”.

L'artista modenese continua comunque a seguire il progetto, e in corso d'opera propone diverse varianti a quello iniziale, ma senza mai sostanziarle con la realizzazione di nuovi disegni; il suo ruolo quindi diventa sempre più marginale, tanto che egli inizia a non recarsi neanche più a Como per i sopralluoghi: finché non viene sostituito da Giuseppe Terragni.

Il monumento viene dunque terminato dai fratelli Terragni nel 1933, senza che il nome di Prampolini venga nemmeno citato.

Questo episodio suscita una violenta polemica tra futuristi e razionalisti: è noto il botta e risposta sulle pagine de “L'Ambrosiano”, tra Pier Maria Bardi, Marinetti e Fillia, con quest'ultimo a cercare di mediare tra i due gruppi¹⁴⁸. Le polemiche tornano a riproporsi nel 1932, quando la rivista “Domus” dà notizia di un'iniziativa analoga a quella di Como: la costruzione di un progetto di Sant'Elia in via dell'Impero a Roma, a cura di Fillia e Prampolini¹⁴⁹.

Quella del Monumento ai Caduti di Como è forse la grande occasione mancata da Prampolini proprio nel momento in cui ha la possibilità di accreditarsi anche come architetto, in un'opera prestigiosa che ha grande risonanza nel dibattito nazionale: la vicenda si chiude – per motivi pratici e forse anche per le polemiche suscitate – come un fallimento.

Architetture futuriste (e non). Il Centro Futurista a Marina di Pietrasanta

Prampolini si dimostra affatto scoraggiato rispetto alla carriera architettonica dopo le vicende di Como: diversi articoli dell'epoca ci danno notizia di come l'artista avesse «allo stadio di progetti e di disegni, architetture monumentali e altre di modeste proporzioni per villini, ricerche tecniche per l'impiego dei nuovi materiali»¹⁵⁰, o un progetto di chiesa con Fillia nella quale «si cerca di interpretare architettonicamente il senso di «aereo» che oggi è la più tipica espressione della nostra civiltà»¹⁵¹.

Nel 1933 Prampolini intende partecipare anche al progetto per il Palazzo Littorio a Roma, assieme al neofuturista Angiolo Mazzoni, col quale aveva già collaborato per le vetrate del Palazzo delle Poste di Trento e per un mosaico al Palazzo delle Poste di La Spezia. Ne è testimonianza una lettera, finora inedita, che scrive al bolognese da Parigi: «ti sarò grato se vorrai pensare attentamente, all'idea di concorrere insieme (perché ho anche idee in proposito) al concorso del Palazzo del littorio. È bene però che tu - essendo sul posto, raccolga informazioni se non ci sono già - come sempre - i sicuri candidati, Dato che la commissione è delle più difficili a dare un giudizio sereno su le nuove forme dell'architettura. Io penserei ad un'affermazione veramente futurista. Cosa

¹⁴⁸ P.M. Bardi, *Primi passi italiani dell'architettura razionale*, in “L'Ambrosiano”, 14 novembre 1930; F.T. Marinetti, P.M. Bardi, *La nuova architettura. Una lettera di S.E. Marinetti*, in “L'Ambrosiano”, 20 novembre 1930; Fillia, *Architettura di Stato*, in “L'Ambrosiano”, 16 febbraio 1931.

¹⁴⁹ *Notiziario. Architettura razionale a Roma*, in “Domus”, dicembre 1932, n. 60: «Tra le varie proposte avanzate recentemente per la costruzione di nuovi edifici che completino la «Via dell'Impero a Roma» è interessante rilevare come tutti siano di accordo sulla necessità di un'architettura razionale. Tra le proposte più significative vi è quella di Prampolini e Fillia per la realizzazione di uno dei progetti più monumentali e più tipici realizzati da Sant'Elia, il grande precursore dell'architettura moderna»; *Notiziario di architettura*, in “Futurismo”, II, gennaio 1933, n. 1; E. Godoli, *Guide all'architettura...*, cit., p. 94.

¹⁵⁰ A. Celesia, *Prampolini e l'architettura*, cit.

¹⁵¹ Fillia, *L'architettura sacra futurista*, in “Futurismo”, I, 2 ottobre 1932, n. 4.

ne dici, pensaci e rispondimi al riguardo»¹⁵². Com'è noto, Mazzoni non partecipa al concorso e di conseguenza l'occasione di questa interessante collaborazione sfuma.

Presso l'Archivio Prampolini si è anche rinvenuta una lettera, del 1934, indirizzata all'artista dalla Federazione Fascista Autonoma degli Artigiani d'Italia per «progetti di piccole costruzioni rurali». Le necessità della vita moderna di natura sociale, economica e igienica, voluta dal regime fascista era rivolta anche all'architettura della campagna: quindi la FFAA organizza diversi concorsi per case rurali. Prampolini era membro del Consiglio direttivo dell'Artigianato Italiano sin dal 1928¹⁵³ e la lettera lo invita a partecipare attivamente al progetto: «Egregio camerata, questo Artigianato Provinciale dovrà affidare ad alcuni collaboratori l'incarico della redazione di tre progetti di piccole costruzioni rurali corredati di piante prospetti, sezioni e dettagli interni con speciale riguardo all'arredamento. Il Compenso del lavoro sarà molto modesto in relazione al contributo che la Sede Centrale dell'E.N.A.P.I. ha messo a nostra disposizione, e la condizione essenziale per avere l'incarico, è quella di aver collaborato con questo Artigianato da tre mesi almeno. [...]»¹⁵⁴.

Se non abbiamo notizie dei progetti per le case rurali, sappiamo che Prampolini continua invece a lavorare con successo per allestimenti architettonici: in una lettera che indirizza all'amico Ernesto Thayaht, databile tra gli anni 1933-35, egli scrive che è già stato a Milano e Torino «per certi lavori privati» (forse decori d'interni) e che dovrà tornare nel capoluogo lombardo «per allestire l'architettura di un negozio».¹⁵⁵ Questi lavori, assieme a quelli che lo vedono impegnato in allestimenti per esposizioni, lavori scenografici e pittorici, delineano, in questi anni, l'immagine di un Prampolini instancabile e apprezzato come artista a 360°.

Nell'estate del 1935, Thayaht invita Prampolini, per un periodo di svago, presso la sua casa a Marina di Pietrasanta e proprio lì i due artisti concepiscono la creazione di un “Centro Futurista Naturista”.

Thayaht condivide le idee salutiste di Marinetti e Ginna esposte nel *Manifesto del naturismo futurista* – presentato al primo Convegno nazionale naturista nel settembre 1934 e pubblicato su *Stile futurista* lo stesso anno¹⁵⁶ – e Prampolini coglie in questa proposta l'occasione di realizzare un progetto architettonico sul modello delle colonie di artisti europee.

Nell'Archivio Prampolini è conservata la bozza manoscritta unita a ritagli dell'articolo della “La Nazione” del 10 agosto 1935 *Discussione sul “Centro Futurista” a Marina di Pietrasanta. Un'altra intervista con Prampolini*¹⁵⁷, firmato da Thayaht. Presso l'Archivio storico del MART, nel

¹⁵² MART, MAZ. D1/71, Lettera di [Enrico] Prampolini a [Angiolo] Mazzoni, 1933 [?] 31, da Paris, 2 pagine, 1 carta, ms., scritta su carta intestata.

¹⁵³ *Nota biografica*, in *XLI Mostra della Galleria di Roma con le opere del pittore futurista Enrico Prampolini*, catalogo della mostra, Istituto grafico tiberino, Roma, 1941, p. 16.

¹⁵⁴ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 015, corrispondenza 1932-36, lettera di Mendon Ombuon a Prampolini del 3 marzo 1934 per conto della Federazione Fascista Autonoma degli Artigiani d'Italia.

¹⁵⁵ MART, THA. 1.2.7.85, Lettera di [Enrico] Prampolini a Thayaht, [1936 ?], da [Roma] a s.l., 1 carta manoscritta.

¹⁵⁶ F.T. Marinetti, A. Ginna, *Il naturismo futurista. Manifesto futurista*, 1° Congresso Naturista-Futurista, Milano, 1934, ripubblicato come *Manifesto della scienza futurista*, in “*Stile futurista*”, I, ottobre 1934, n. 4.

¹⁵⁷ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 047, VII, 2, 13, Frammento di articolo di Ernesto Thayaht con interventi manoscritti di Prampolini [ante 10 agosto 1935].

fondo Thayaht, sono invece conservate le minute e altri documenti riguardanti tale progetto¹⁵⁸. L'articolo pubblicato su "La Nazione" dava conto dell'incontro tra i due artisti e dei pensieri di Prampolini sulla Marina di Pietrasanta, quale luogo di possibile incontro di artisti. Nel documento rinvenuto presso l'Archivio Prampolini, l'articolo consiste in una versione più ampia, con una lunga digressione di natura architettonica scritta a mano da Prampolini – che nell'articolo finale viene evidentemente tagliata – nella quale si legge: «La velocità impone sviluppi urbanistici, agglomerati di nuove costruzioni, architetture razionali che siano garanti sia delle esigenze del paesaggio veloce (come questo versiliano fatto di orizzonti simultanei), che delle esigenze fisiche e spirituali dell'uomo moderno, veloce e sintetico».

L'insuccesso dei tentativi precedenti di costruire una «colonia di personalità artistiche» a Roma o Firenze, secondo Prampolini era conseguenza del «congestionamento materiale e spirituale delle grandi metropoli», condizione non favorevole alla «formazione e connivenza proficua di comunità artistiche» e in secondo luogo solo i futuristi erano dotati di quello «spirito di cameratismo» e di «elasticità mentale» che avrebbe permesso l'accentramento di personalità forti e diverse allo stesso tempo. Nel documento, egli continua: «la necessità di riposo dalla vita delle grandi metropoli [...] ha favorito lo sviluppo, in questo litorale, di tutte queste ville, alberghi e pensioni che purtroppo valorizzano solo in parte le infinite possibilità climatiche e terapeutiche, mentre dal punto di vista tecnico ed estetico non rispondono più alle esigenze dei nostri tempi»¹⁵⁹.

Nell'intervista Thayaht gli chiede se dal punto di vista architettonico e alberghiero sia stato fatto qualcosa e Prampolini risponde che molto si è fatto per i bambini, per le case dei balilla, o per le colonie estive per i ragazzi degli italiani all'estero, poi anche nei sanatori ed ospedali attraverso il rispetto di criteri igienici e tecnici «quasi scientifici»; tuttavia ben poco è stato fatto, a suo giudizio, per la maggioranza della popolazione che non ha grandi problemi di salute e cita in tal senso due casi esemplari all'estero: l'albergo "Latitude 43" a Saint Tropez dell'architetto francese Georges-Henri Pingusson (1894-1978) del 1932¹⁶⁰, che appare come «una vasta nuvola su di una collina in faccia al mare» costruito con criteri «scientifici a favore della salute ed i confort [...] lirici della vita piacevole»¹⁶¹; l'albergo "Nord-Sud", del 1929, a Calvi in Corsica, dell'architetto André Lurçat (1894-1970)¹⁶², realizzato come residenza estiva per artisti su richiesta dell'artista Jean Guastalla – in cui erano stati ospiti, tra gli altri, Tristan Tzara, André Gide e Jacques Lacan – che, secondo Prampolini è «anch'esso costruito con principi tali da soddisfare i clienti al massimo grado»¹⁶³.

È interessante notare come dall'intervista emerga un Prampolini aggiornato sugli sviluppi dell'architettura d'oltralpe, anche leggendo le riviste straniere: sicuramente egli aveva avuto modo

¹⁵⁸ MART, THA. 1.2.18, Relazione, Progetto per l'istituzione di un Centro Futurista e Naturista di riposo e lavoro per artisti in Versilia, dattiloscritto; minuta manoscritta della «Relazione di Prampolini e Thayaht sul «Centro Futurista e Naturista» di Versilia. (Lucca)» datata 27 agosto; Raccomandata a Giovanni Bresciani podestà di Pietrasanta, 4/09/1935.

¹⁵⁹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 047, VII, 2, 13, Frammento di articolo di Ernesto Thayaht con interventi manoscritti di Prampolini [ante 10 agosto 1935].

¹⁶⁰ M. Albini, *L'albergo "Latitude 43" a Saint Tropez*, in "Edilizia moderna", IX, aprile-giugno 1938, n. 27-28; G. H. Pingusson, *Un hôtel à Saint-Tropez: Latitude 43*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", dicembre 1932, n. 9.

¹⁶¹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 047, VII, 2, 13, Frammento di articolo di Ernesto Thayaht con interventi manoscritti di Prampolini [ante 10 agosto 1935].

¹⁶² J-L. Cohen, *André Lurçat 1894-1970. Autocritica di un maestro moderno*, Electa, Milano 1998, pp. 114-119.

¹⁶³ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 047, VII, 2, 13, Frammento di articolo di Ernesto Thayaht con interventi manoscritti di Prampolini [ante 10 agosto 1935].

di leggere l'articolo sull'albergo di Pingusson in "L'Architecture d'aujourd'hui" del 1932, dato che in Italia un articolo sull'hotel esce in "Edilizia Moderna" solo nel 1938.

Prampolini e Thayaht sostanziano dunque il progetto elaborando una relazione – spedita anche al podestà di Pietrasanta Giovanni Bresciani il 4 settembre 1935, dopo un probabile incontro con i due artisti il 22 agosto¹⁶⁴ – in cui scrivono:

«1°- Il Movimento Futurista e per esso i sottoscritti, d'accordo con S.E. Marinetti hanno preso l'iniziativa di fondare sul litorale Versiliese un centro di riposo e di lavoro, per artisti e naturisti.

2°- Il carattere di questa colonia sarà prevalentemente nazionale, con una sezione dedicata agli stranieri.

3°- Questa istituzione futurista oltre a valorizzare in pieno una delle zone delle [sic] marina diventerebbe un centro di movimento e di attrazione turistica x tutti i comuni limitrofi.

4°- Il piano urbanistico e le costruzioni di questo centro eclettico e di eccezione, avranno un carattere particolare e nuovissimo, rispondente agli scopi igienici, pratici ed estetici, in conformità alle direttive terapeutiche ed artistiche della colonia.

5°- In cambio dei vantaggi e benefici che un tale centro apporterà al comune in cui sorge, il movimento futurista domanda facilitazioni e appoggi di due generi:

1°- Morali: cioè il patrocinio dell' iniziativa, l'interessamento delle gerarchie locali e la pubblicità.

2°- Materiali: cioè una forma di concessione semigratuita del terreno appalti di lavoro e forniture.

6°- La creazione della colonia futurista e naturista, oltre ad essere cc prima del genere in Italia, risponde alle direttive recentemente impartite dal Capo del Governo a S.E. Marinetti per la propaganda e lo sviluppo integrale del Naturismo in Italia. (Il primo Congresso nazionale Naturista sarà tenuto a Torino in ottobre p.v. sotto la presidenza di S.E. Marinetti, il secondo congresso naturista sarà tenuto a Roma nel 1936 e sarà internazionale)»¹⁶⁵.

La relazione è evidentemente una bozza, stesa per verificare la possibilità di sostegni economici, per cui anche dal punto di vista della realizzazione architettonica le informazioni appaiono fin troppo generiche. In ogni caso, il progetto non ha riscontro presso le autorità e la colonia, infine, non verrà mai realizzata.

Ai primi anni Quaranta risalgono invece i disegni per una villa a Lanuvio per Marinetti, dai tratti molto essenziali e mediterranei¹⁶⁶.

¹⁶⁴ MART, THA. 1.2.18, Raccomandata a Giovanni Bresciani podestà di Pietrasanta, 4/09/1935.

¹⁶⁵ Questa relazione, l'intervista a Prampolini e la lettera al Podestà di Pietrasanta sono state pubblicate nei volumi su Thayaht relativi al suo fondo che si trova conservato al MART di Rovereto, ma totalmente tralasciato nelle monografie di Prampolini. Si veda a tal proposito A. Scappini (a c. di), *Thayaht: vita, scritti, carteggi*, Skira, Milano 2005, pp. 254-255, 451, 452-454; M. Duci (a c. di), *Fondo Thayaht: inventario*, Nicolodi, Rovereto 2006, pp. 17, 141, 169, 170.

¹⁶⁶ A. B. Oliva (a c. di), *Prampolini...*, cit., p. 198. Per Marinetti, Prampolini aveva realizzato anche un progetto per un'altra villa a Capri nel 1935, di cui si dà notizia nel regesto del catalogo della mostra *Enrico Prampolini, 1894-1956: continuità dell'avanguardia in Italia: Galleria civica, 1978, gennaio-marzo*.

1.4.2 Idee per Roma: la polemica contro Brasini

Com'è noto, sin dalla metà degli anni Venti il centro di Roma è oggetto di diverse campagne di demolizioni per isolare ed evidenziare, eliminando il contesto attorno costituito da vecchie abitazioni ritenute insalubri, i resti dei monumenti antichi, come il tempio della Fortuna Virile, il tempio di Vesta, i Mercati e il Foro di Traiano e molti altri: un'opera imponente avviata per dare forma, secondo la volontà di Mussolini, alla cosiddetta "Terza Roma" – dopo quella antica e quella rinascimentale – per la cui realizzazione si candida tra gli altri l'architetto Armando Brasini (1879-1965), amico di Margherita Sarfatti, entrambi sostenitori del progetto di una "Roma neo-imperiale"¹⁶⁷.

Brasini che grazie alla Sarfatti aveva ottenuto l'incarico per l'esecuzione del Padiglione italiano all'Esposizione internazionale di arti decorative di Parigi del 1925, elabora diversi progetti anche per il centro di Roma. Assieme a Giovannoni, Boni, Aschieri, Del Debbio, Fasolo, Foschini, Limongelli e Venturi, egli fa parte del gruppo "La Burbera", che propone al Duce la creazione, attraverso massicce demolizioni, di un grande centro monumentale che prevede la "liberazione" dei Fori Imperiali sino al Pantheon, piazza Colonna e via del Corso. In alternativa a quella di Brasini, nel 1925 viene avanzata anche la proposta del gruppo degli "Urbanisti Romani" capeggiati da Marcello Piacentini e comprendente i giovani Gino Cancellotti, Eugenio Fuselli, Emilio Lavagnino, Luigi Lenzi, Giuseppe Nicolosi, Luigi Piccinato, Alfredo Scalpelli e Cesare Valle¹⁶⁸.

Enrico Prampolini, assieme ai suoi compagni futuristi Marinetti, Oppo, Soffici, Papini e Depero, si schiera nettamente contro il gruppo di Brasini, identificato con un'architettura "del passato", rafforzando virtualmente l'altro gruppo, che alla fine uscirà vincitore nella lotta per la stesura del PRG di Roma del 1931¹⁶⁹ – pur se a far parte della commissione verranno chiamati anche Brasini, Giovannoni, Bazzani e Calza Bini¹⁷⁰.

Con l'articolo *Edilizia della Roma imperiale fascista (Inchiesta)*, apparso il 14 gennaio 1926 su "L'Impero", Prampolini apre un dibattito sul futuro di Roma dopo che «un giornale antifascista della sera ha voluto imbastire una campagna, auspice Diego Angeli, in favore del progetto di Armando Brasini per la sistemazione definitiva del centro di Roma.»¹⁷¹. Senza mezzi termini egli giudica il padiglione di Brasini all'Esposizione internazionale di Parigi come «antidiluviano» e Brasini un architetto incapace tecnicamente e costruttivamente, inoltre mancante di «*assoluta [...] fantasia creatrice*». Il progetto per Roma de "La Burbera" viene definito come «una ridicola contaminazione di tutti gli stili che vanno dall'epoca Augustea a Sisto V» e Brasini accusato di aver travisato la volontà del Duce per l'immagine della Roma fascista: «Tutte le visioni panoramiche dei progetti Brasini, che giustamente sino ad oggi non sono stati ancora realizzati, presentano un aspetto

¹⁶⁷ Su tali complesse questioni, qui solo accennate, si rimanda come riferimenti generali a: A. Muntoni, *Architetti e archeologi a Roma*, in G. Ciucci, G. Muratore (a c. di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano 2004, pp. 260-293; A. Cederna, *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Corte del fontego, Venezia 2006; V. Vannelli, *Economia dell'architettura in Roma fascista*, Kappa, Roma 1981.

¹⁶⁸ P. Nicoloso, *Mussolini Architetto*, Einaudi, Torino 2008, p. 38.

¹⁶⁹ L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari: GLF Editori Laterza, Roma 2011, pp. 94-95.

¹⁷⁰ Su tale argomento, qui solamente delineato, si rimanda, per approfondire, a: G. Ciucci, *Roma capitale imperiale*, in G. Ciucci, G. Muratore (a c. di), *Storia dell'architettura...*, cit., pp. 396-415; G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, G. Einaudi, Torino 2002; P. Nicoloso, *op. cit.*

¹⁷¹ E. Prampolini, *Edilizia della Roma imperiale fascista (Inchiesta)*, in "L'Impero", 4, 13-14 gennaio 1926, n.11.

equivoco di eclettismo stilistico, di plagio organizzato, di indeterminatezza che contrasta vivamente con il vero *carattere e stile fascista*, a fondo creatore, novatore, energetico, dinamico, mussoliniano. Ma che possono essere utili dunque le visioni prospettiche piranesiane del Brasini, se non alla ricostruzione cinematografica di qualche film storico?»¹⁷².

L'articolo di Prampolini apre un dibattito nazionale al quale partecipano tra gli altri Piacentini, Marinetti, Papini, Volt e Depero¹⁷³, fino alla chiusura della vicenda sancita con un altro articolo di Prampolini, in cui tira così le somme di quanto emerso:

«1- *Il bluff architettonico Brasini* è un equivoco, ormai svelato e irrimediabilmente sventato. Si tratta di un fenomeno di metempsicosi; l'anima di qualche mostro del seicento che vuole rivivere ad ogni costo nell'anno di grazia 1926. Caso patologico che non ha che fare con l'arte ma con la scienza.
2- Tutti indistintamente sono concordi (e fra questi anche gli oppositori Ugo Ojetti, Arturo Calza e Voce) di bandire dalle nuove costruzioni architettoniche ogni imitazione dall'antico o ispirarsi alle ombre del passato
3- Bisogna dare all'edilizia della nuova Roma imperiale fascista una intelligente e audace sistemazione planimetrica e ARCHITETTONICA che risponda alle esigenze pratiche, tecniche e STILISTICHE della vita moderna di una grande capitale.»¹⁷⁴.

Prampolini insiste nel rivendicare il ruolo dei giovani capaci di interpretare al meglio le esigenze architettoniche di una Roma moderna, perché «il problema edilizio della grande Roma è *arduo*, urgente»¹⁷⁵ e aggiunge che, se anche l'inchiesta è giunta al termine, l'attenzione su questi temi resterà comunque alta.

In questi interventi emerge quanto Prampolini tenga ad essere aggiornato e partecipe del dibattito architettonico nazionale, attraverso la provocatoria, secondo lo stile futurista, apertura di inchieste e sondaggi per mobilitare l'opinione pubblica sulla futura immagine del paese.

1.4.3 Idee per Roma: progetti per l'E42 e progetti inediti

Prampolini e l'Esposizione Universale Romana

La volontà di Mussolini di edificare una “nuova Roma” porta, oltre all'isolamento dei monumenti archeologici, ad operare una serie di pesanti sventramenti del tessuto urbano, ritenuti necessari per lo sviluppo del traffico veicolare idoneo per quella che doveva divenire una grande metropoli. Il 28 ottobre 1932 viene così inaugurata via dell'Impero, grande arteria di collegamento fra l'Altare della Patria e il Colosseo, collegamento anche simbolico della Roma antica con quella moderna. Inoltre

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Edilizia della Roma imperiale fascista. La risposta di M. Piacentini a Prampolini*, in “L'Impero”, 14-15 gennaio 1926; *Edilizia della Roma imperiale fascista. La risposta di R. Papini*, in “L'Impero”, 19-20 gennaio 1926; F.T. Marinetti, *Edilizia della Roma imperiale fascista*, in “L'Impero”, 26-27 gennaio 1926; Volt, *Risposta all'inchiesta edilizia*, in “L'Impero”, 28-29 gennaio 1926; F. Depero, *Una lettera di Depero*, in “L'Impero”, 30-31 gennaio 1926.

¹⁷⁴ E. Prampolini, *Edilizia della Roma imperiale fascista (Inchiesta)*, in “L'Impero”, 4, n.27, 31 gennaio-1 febbraio 1926.

¹⁷⁵ *Ibid.*

Mussolini voleva che Roma si sviluppasse verso il mare, verso Ostia, per cui viene progettata anche la cosiddetta Via del Mare. Ma ulteriori cambiamenti erano in vista, soprattutto dopo le conquiste coloniali e la trasformazione del regime in Impero¹⁷⁶.

Occasione di rilevanza internazionale per mostrare a tutto il mondo la grandezza della Roma fascista è la proposta di un progetto di massima per un'Esposizione Universale a Roma, che Giuseppe Bottai, con l'aiuto di Federico Pinna Berchet presenta al Duce, nella primavera del 1935. L'idea incontra il favore di Mussolini e così Roma si prepara ad ospitare l'Esposizione nel 1941, slittata poi al 1942 per farla coincidere con il ventennale della rivoluzione fascista e il cui tema sarà quello delle "Olimpiadi della Civiltà - ieri, oggi, domani"¹⁷⁷.

Per la realizzazione dell'Esposizione Universale del 1942 vengono eretti edifici monumentali permanenti, futuro nucleo della Roma fascista "aperta al mare"¹⁷⁸, un vero e proprio quartiere modello. L'opinione pubblica sembra entusiasta del progetto e Pier Maria Bardi, in un articolo sul "Meridiano di Roma", invita tutti gli italiani a contribuire ad «inventare» l'esposizione: all'appello rispondono Anton Giulio Bragaglia, Guido Modiano ed Enrico Prampolini per il quale l'esposizione universale doveva chiaramente essere «Futurista [...] aerea, marittima e ardentemente spirituale.»¹⁷⁹. Prampolini ricorda come nel I Congresso Futurista di Milano aveva presentato «uno schema-progetto di Roma areopoli futurista. Idea avvenirista, nella sua sintesi come nei dettagli, che immaginava una Roma costruita centinaia di metri d'altezza, dove il vecchio mondo *runderomane*, fosse guardato ben dall'alto attraverso giganteschi telescopi indagatori»¹⁸⁰.

Al momento della pubblicazione dell'articolo il tema dell'esposizione romana era ancora da scegliere, e Prampolini propone i caratteri tipici del futurismo: «Attivismo: cioè nazionalismo, futurismo, fascismo» auspicando la venuta di «tutte le forze creatrici della gioventù di ogni paese a Roma, non in un'atmosfera turistica, transitoria, esclusivamente spettacolistica, bensì in modo di realtà audaci ma concrete, di certezze e di continuità estetiche e sociali» e proponendo di «spostare il *centro di attrazione* dalle altre capitali verso Roma, con la fondazione di una nuova capitale tripartita: *terrestre marittima ed aerea*. La prima; centro delle avanguardie artistiche mondiali. La seconda; il più grande centro marittimo del Mediterraneo. La terza; il più grande centro aereo fra l'oriente e l'occidente»¹⁸¹.

Ben poco di tutto questo troveremo nell'E42. A dirigere il piano dell'esposizione vengono chiamati dal Duce Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Luigi Vietti ed Ettore Rossi.

¹⁷⁶ Su tale argomento cfr. E. Gentile, *Fascismo di pietra*, GLF editori Laterza, Bari 2010; V. Vannelli, *op. cit.*; P. Nicoloso, *op. cit.*

¹⁷⁷ Su tale vasto argomento si rimanda a: P. Marconi, *Il quartiere dell'E. 42 fulcro del piano regolatore di Roma imperiale*, Istituto di studi romani, Roma 1939; R. Mariani, *E 42: un progetto per l'ordine nuovo*, Edizioni di Comunità, Milano 1987; T. Gregory, A. Tartaro, M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a c. di), *E 42 utopia e scenario del regime*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1992, 2 voll.

¹⁷⁸ E. Gentile, *op. cit.*, p. 164.

¹⁷⁹ E. Prampolini, *Idee per il '41. Futurista*, in "Meridiano di Roma", III, 17 gennaio 1937, n. 3.

¹⁸⁰ Non si conosce l'esistenza dei verbali del Primo Congresso Futurista, ma solo un numero di "Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata", 11 febbraio 1925, n. 11, dove sono elencati gli intervenuti al congresso con i relativi argomenti sostenuti. Si apprende che il contributo di Prampolini prevedeva: «L'influenza mondiale del Futurismo, Organizzazione del Futurismo, Il soggetto ha valore nella plastica, Scena dinamica e estetica della macchina», discussioni effettuate con Nannetti, Carrà e Dottori.

¹⁸¹ E. Prampolini, *Idee per il '41*, cit.

L'esposizione doveva essere suddivisa in sette sezioni qualificate come "Città": la Città Italiana, la Città delle Nazioni, la Città dell'arte, la Città della scienza, la Città dell'economia corporativa, Città dell'Africa italiana e la Città degli svaghi¹⁸². All'interno della Città dell'Arte erano previste diverse mostre: una d'arte antica, una mostra sull'ottocento e sull'arte contemporanea, una di arti decorative antiche e contemporanee, una sull'architettura e l'urbanistica, una mostra sul teatro italiano, una sulla storia della musica e una su quella della cinematografia. I concorsi per i principali edifici, a carattere permanente, si erano svolti tra il giugno del 1937 e il marzo del 1939, e diversi lavori vengono assegnati direttamente senza concorso.

Prampolini non partecipa ai concorsi per gli edifici dell'esposizione, in quanto privo di qualifiche adeguate: tuttavia progetta un piano per la Città delle Avanguardie, del quale rimangono un modellino e dei disegni ora in collezioni private: proposta che non ha seguito, insieme alla possibilità, da parte del movimento futurista, di riuscire ad avere uno spazio espositivo riservato all'interno della Città dell'Arte¹⁸³.

Prampolini è ben cosciente della visibilità offerta da un'esposizione di tale portata, che gli avrebbe permesso di ottenere una nuova e prestigiosa occasione di mettersi alla prova come architetto. Negli anni Quaranta l'artista modenese, produce per l'esposizione omana circa 8 progetti di architetture definite "polimateriche"¹⁸⁴, che mostrano una sorprendente modernità, quasi anticipando i caratteri dell'opera di architetti come Eduardo Reidy o Oscar Niemeyer: un uovo-teatro che sta in precario equilibrio su una pensilina sospesa incurvata; due blocchi parallelepipedi attraversati da una curva parabolica che funge da accesso; o ancora un edificio ricavato dalla sagoma di una sciabola: un arditismo del genere non poteva rispecchiare le richieste dell'Ente Autonomo Esposizione Universale, che non disdegnava i classici "archi e colonne".

Prampolini riesce a prendere parte alla grande impresa artistica dell'E42, non come architetto, ma come artista: viene infatti chiamato a eseguire il mosaico esterno per l'edificio del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, di cui si parlerà meglio più avanti.

I progetti alberghieri per il litorale e il centro di Roma

Probabilmente sempre legati all'esposizione romana del 1942 potrebbero essere anche i progetti inediti le cui tracce sono state rinvenute presso l'Archivio Prampolini: una relazione per il *Piano urbanistico del Centro Alberghiero di Castelfusano* (1938) e due relazioni descrittive di progetti di alberghi per il centro di Roma.

¹⁸² E. Guidoni, *L'E42, città della rappresentazione*, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a c. di), *E 42: utopia e scenario del regime. Urbanistica architettura arte e decorazione*, vo. II, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1992, p. 45.

¹⁸³ Si apprende di colloqui tra Marinetti, Prampolini e Cini per riuscire a stanziare finanziamenti e spazi espositivi all'interno dell'Esposizione Universale per una Mostra d'avanguardia, ma senza ottenere risposte affermative certe. Si veda E. Garroni, P. Montani, *L'Esposizione Universale del 1942 e la «Città dell'Arte»*, in T. Gregory, A. Tartaro (a c. di), *E 42: utopia e scenario del regime. Ideologia e programma per l'«Olimpiade delle civiltà»*, vol. I, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1992, p. 36 e ivi: scheda M. Tosti-Croce, *Mostra d'Avanguardia*, p. 118.

¹⁸⁴ Gli architetti Francesco Moschini e Stefano Cassio, nel 1992, hanno coordinato diversi allievi del Dipartimento di Architettura d'Interni dell'Istituto Europeo di Design di Roma, per realizzare dei modellini tratti da disegni architettonici di Prampolini (tra i quali quelli di alcune architetture polimateriche), in occasione della mostra *Prampolini dal Futurismo all'Informale*. Si veda F. Moschini, S. Cassio, *Allontanarsi dalla "storia". La rielaborazione dei modelli spaziali prampoliniani*, in E. Crispolti, R. Siligato (a c. di), *Prampolini dal Futurismo...*, cit., pp. 460-462.

L'area prescelta per l'esposizione era quella delle Tre Fontane, zona strategica per l'apertura sia verso il mare sia verso il centro, tramite il collegamento diretto della via Imperiale. Questa arteria oltrepassato l'ingresso dell'esposizione e attraversata la Piazza Monumentale e dei Musei, al di là del lago, si dirigeva in rettilineo fino al mare arrivando a Castel Fusano. Questa zona era già negli interessi del Governatorato di Roma, il quale prima, ancora che venisse decisa l'area dell'esposizione aveva elaborato un Piano Regolatore per Castel Fusano, dopo l'acquisizione dei terreni di proprietà del principe Chigi.

A redigere il piano, tra 1932 e 1933, viene chiamato l'architetto Concezio Petrucci (1902-1946), grazie probabilmente all'esperienza già maturata in questo ambito con i piani regolatori della Marina di Pisa, di Cagliari e Bari. La scelta di Petrucci virtualmente segna un riconoscimento alla scuola giovannoniana per quanto riguarda le scelte progettuali impostate per Roma – tanto più che la commissione per il piano regolatore risulta composta da Giovannoni stesso, Portaluppi, da De Simone, Salatino e Pavari¹⁸⁵ – e, ancor prima dell'approvazione definitiva del piano, il progetto viene pubblicato sulla rivista "Architettura", organo del Sindacato Architetti.

I terreni di Castel Fusano erano costituiti da una immensa pineta a diretto contatto con la spiaggia, fascia litoranea in cui si doveva inserire una sorta di cittadella lineare: Petrucci prevede la realizzazione di un ampio insediamento residenziale, con costruzioni di tipo intensivo con ville, villini e *cottages*, ma nello stesso tempo dispone anche che il parco venga posto sotto tutela, attraverso il censimento delle piante e la programmazione di nuove piantumazioni. La zona edificata litoranea, secondo le volontà di Mussolini stesso, doveva limitarsi all'area tra le alte dune coperte di macchia mediterranea e il mare, delimitata dal Canale dello stagno e dal confine con la tenuta di Castel Porziano¹⁸⁶. Oltre a ville e villini, alternate da zone verdi, era prevista una zona per gli alberghi, non lontano dal lungo viale litoraneo: un centro alberghi con pianta a pettine e ampie terrazze, ristoranti, caffè e un piano terreno con pilotis per avere libera la vista sul mare¹⁸⁷ – un'idea che, tra l'altro, riprende un progetto della fine dell'Ottocento¹⁸⁸.

Nell'articolo su "Architettura" così viene descritto da Paniconi il progetto di Petrucci: «Ai grandi alberghi a mare è consentita l'ubicazione verso il mare dal Viale Litoraneo. Queste costruzioni pur avendo carattere unitario, saranno costituite da nuclei distanziati tra loro così che, pur consentendo necessari collegamenti longitudinali, siano costruiti in modo da non ostacolare completamente la visione del mare dal Viale litoraneo. I caffè e i ristoranti nei pressi degli alberghi potranno allinearsi sui confini stradali e delle piazze progettate. Essi, affacciandosi sul Parco, avranno nel retro ampi giardini dai quali potrà godersi lo spettacolo della pineta prospiciente. Nei lotti adiacenti potranno installarsi i circoli sportivi coi campi di tennis, palla canestro, salti, ecc. ad uso bagnanti»¹⁸⁹. Si era inoltre preventivato, tra la pineta litoranea arricchita da nuove piantagioni di pini e lecci, e quella propriamente di Castel Fusano, caratterizzata da una macchia rada e bassa, la costruzione di un Country-club, con campi sportivi vari e all'interno del parco la realizzazione (con l'assoluta

¹⁸⁵ M. Paniconi, *Piano regolatore di Castel Fusano*. Arch. Concezio Petrucci, in "Architettura", XII, settembre 1933, n. 9, p. 588.

¹⁸⁶ Ivi, p. 592.

¹⁸⁷ Ivi, p. 590.

¹⁸⁸ A. Muñoz, *Il Parco di Castel Fusano*, in "Capitolium", 9, giugno 1933, n.6, p. 278.

¹⁸⁹ M. Paniconi, *Piano regolatore...*, cit., p. 592.

esclusione di costruzioni ad uso abitazione) di alcuni fabbricati ad uso caffè, ristoranti, dancing senza tuttavia inficiare l'integrità del luogo¹⁹⁰.

L'Esposizione Universale, collegata alla zona di Castel Fusano, avrebbe portato, nelle aspettative del regime, anche sul litorale un'enorme massa di visitatori: alla fine del 1938 sulle riviste si legge infatti che «il Governatorato, in accordo coi Dicasteri competenti, ha già da molto tempo in esecuzione un vasto programma per la costruzione in Roma di numerosi nuovi Alberghi e per una migliore attrezzatura degli attuali»¹⁹¹.

Con tutta probabilità, gli alberghi previsti nel progetto di Petrucci non sono ancora stati realizzati alla data del 1938-39 e Prampolini, che tra l'altro aveva già collaborato nel 1935 con l'architetto pugliese ad Aprilia nell'allestimento della Sala di rappresentanza del palazzo podestarile, propone il suo progetto di centro alberghiero. Egli sostiene tra l'altro, evidentemente per accreditare il progetto, di averlo già presentato a New York, in occasione dell'Esposizione Universale del 1939: purtroppo le ricerche condotte sui disegni e sui documenti d'archivio, anche presso la New York Public Library che detiene tutti i materiali dell'esposizione, non hanno però dato alcun esito positivo.

Nell'aprire la relazione del progetto per il «Centro per alberghi stagionali (estivo balneare) in riva al mare di Roma, a 20 km dal centro della città a Sud del Lido di Roma e a Nord della pineta di Castel Fusano»¹⁹² (dunque il sito coincide con tutta probabilità alla zona prevista dal piano regolatore del 1933), Prampolini descrive lo stile con il quale intende realizzare gli alberghi: «Tanto la pianta come il prospetto inaugurano un nuovo ordine architettonico tecnico-estatico (aerodinamico). L'Architettura di queste costruzioni legate fra di loro, ma indipendenti, hanno uno stile inconfondibile – quello di Prampolini – ispirato ai concetti artistici e scientifici dell'aerodinamica e della bioplastica. È il riassunto delle sue esperienze di artista e architetto, che trovano una ragione vitale, nella funzionalità architettonica di questa pianta e dell'alzata (prospetto)». Egli continua poi descrivendo la conformazione planimetrica: «La pianta curvilinea a segmento d'elissoide, è composto di un padiglione centrale destinato ai servizi in comune anche per gli estranei all'albergo. Caffè, restaurant, galleria, sale di ricevimento e da ballo. Le costruzioni laterali, a destra e a sinistra sono destinati l'uno ad albergo di lusso, l'altro ad albergo extra-lusso. La sua struttura curvilinea a segmento d'elissoide, punta nella sua parte esterna sud verso il mare e il sole, mentre nella parte interna – raccolta – verso la pineta è l'ombra. Infatti ogni camera-ambiente è composta di un solarium, una camera da letto nel centro, e a nord verso l'ombra del soggiorno».

Così come previsto dal piano regolatore, Prampolini prevede poi delle «costruzioni-satelliti che sono raccolte nel vasto parco, oasi di riposo e di svago».

Due sono quindi gli alberghi: uno di lusso, dotato di 400 camere con servizi, solarium e soggiorno e l'altro extra-lusso, dotato di 100 camere con tutti i comfort con in aggiunta 50 appartamentoini. Prampolini descrive successivamente il prospetto, in modo schematico, caratterizzato da una «fisionomia aerodinamica» dove il «sentimento del movimento, [...] sia nelle linee andamentali [che] nelle mosse architettoniche, come nell'impiego dei volumi» vuole «sostituire alla rigidità

¹⁹⁰ Ivi, p. 591.

¹⁹¹ G. Minnucci, *L'Esposizione Universale di Roma 1942. Il piano regolatore*, "Architettura", XVII, dicembre 1938, n. 12, p. 733.

¹⁹² MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 052, S VII, B 7, c 3, Piano urbanistico del Centro Alberghiero di Castelfusano. Lido di Roma, 1938.

dell'architettura razionale (che porta fatalmente alla caserma, alla fabbrica e alla prigione) uno stile del movimento, non disgiunto dalle esclusive necessità funzionali, quindi alle caratteristiche del soggiorno-Albergo».

Il complesso risulta formato da un «Padiglione centrale che getta a destra un'ardita pensilina verso il mare sopra una piscina e a sinistra lo stesso elemento strutturale-portante s'innalza arditamente verso il cielo portando con se una serie di terrazze destinate a caffè e restaurant all'aperto» e in alto, sottolinea l'aggiunta di antenne radio. Il padiglione a sinistra era riservato per l'albergo di lusso, mentre quello a destra per quello extra-lusso. Come anche gli alberghi pensati col piano regolatore, le costruzioni di Prampolini s'innalzano da terra su pilotis per permettere la visuale della pineta da un lato e dall'altra il mare. Prampolini chiude poi la relazione dicendo che «delle monumentali strutture in cemento armato e metallo – come telai – sostengono le terrazze coperte e chiudono a destra e sinistra l'intera costruzione».

La descrizione di Prampolini presenta un'evidente analogia con il progetto di Petrucci pubblicato su "Architettura"; possiamo ipotizzare che l'artista modenese avesse forse collaborato alla stesura del progetto, tanto da sentirsi autorizzato a descrivere come sua l'idea nel documento citato.

L'altro progetto a cui Prampolini si dedica con speranza di attuazione reale è costituito da due alberghi per il centro di Roma, sempre negli anni 1938-39.

È probabilmente ancora una volta il previsto grande afflusso a Roma per l'E42 – un problema da risolvere in fatto di strutture ricettive che lo Stato e l'Ente Autonomo Esposizione Universale sanno di dover affrontare¹⁹³ – a dar l'avvio al progetto.

Un articolo dell'ingegnere Dagoberto Ortensi apparso su “Meridiano di Roma”, nel 1937, in base ai confronti effettuati per le esposizioni universali passate e quella in corso parigina, l'autore constata l'insufficiente capacità alberghiera di Roma, adatta solo alle circostanze eccezionali di carattere nazionale¹⁹⁴. Secondo Ortensi, alla data del 1937, Roma disporrebbe di 82 alberghi di varie categorie, per un numero complessivo di 6.600 camere e circa 9.900 letti e di 110 pensioni ed alberghi minori per un complessivo di 2.170 camere e di 3.269 letti. Una soluzione al problema poteva consistere in un potenziamento delle strutture già esistenti per sopperire a quello che Ortensi definisce «turismo isolato».

Dall'articolo si apprende inoltre che la Sezione Autonoma per l'Esercizio del Credito alberghiero e turistico avrebbe concesso «mutui a favore di chi, dotato delle necessarie capacità finanziarie e aziendali, intenda costruire o arredare, ampliare e migliorare alberghi, stabilimenti idrotermali e balneari, locali e impianti che costituiscono coefficienti per l'incremento turistico». Per gli italiani, oltre all'ospitalità privata, si pensa ad «alberghi di massa», mentre per gli stranieri, «è da proporsi [...] la costruzione di due grandi alberghi di lusso di 400 letti ciascuno, altri 4 alberghi di 1° e 2° ordine per un totale di 1.500 letti. Quest'attrezzatura sarà sufficiente a risolvere il problema di quello che abbiamo voluto chiamare «turismo isolato». Per la costruzione di nuovi alberghi in Roma, bisogna procedere con una certa prudenza. Si deve tener conto delle probabilità future di un nuovo albergo in rapporto alla sua esistenza, anche ad Esposizione finita e considerando chiuso il ciclo eccezionale delle manifestazioni normali della vita di Roma, per quanto i riflessi dell'Esposizione Universale saranno sensibili nel tempo, bisognerà vedere se questi nuovi alberghi

¹⁹³ O. Bonomi, *Il problema dell'ospitalità nella primavera dell'anno XX*, in “L'Illustrazione Italiana”, LXV, 18 dicembre 1938, n. 51.

¹⁹⁴ D. Ortensi, *Problemi dell'E42. Alberghi*, in “Meridiano di Roma”, II, 28 novembre 1937, n. 48.

troverebbero nel seguito un numero di ospiti sufficiente a garantirne la esistenza attiva. [...] Va considerata, invece, come pienamente attuabile la proposta per la costruzione di due grandi alberghi di lusso che facciano degna corona alle grandiose costruzioni della Esposizione Universale»¹⁹⁵.

Un altro articolo sulla questione della ricettività per l'E42 esce anche su "Edilizia Moderna" nel giugno del 1938, firmato da Cesare Pinchetti, Presidente della Federazione Nazionale Fascista Alberghi e Turismo, il quale manifesta la necessità di costruire alberghi, rimodernare e dotare di attrezzature consone quelli esistenti, attraverso un piano finanziario organico¹⁹⁶. Nell'articolo si apprende, tra le altre cose, della disponibilità del governo ad accogliere progetti da parte di privati che dovevano «essere presentati alla Direzione Generale per il Turismo presso il Ministero della Cultura Popolare che approvandoli o meno seguirà un criterio organico in relazione alle esigenze delle varie località tenuto conto dei flussi turistici esistenti e che si presume possano essere sviluppati in futuro»: per gli architetti italiani si apre quindi un vasto campo d'intervento da poter condurre attraverso anche la collaborazione di «tecnici alberghieri competenti che nell'esaminare i loro progetti potranno dare consigli e fare proposte che diano alla loro opera quella perfezione tecnica nella disposizione dei servizi che è richiesta dalle necessità funzionali dell'albergo moderno».

Contemporaneo all'articolo di "Edilizia Moderna", è il numero speciale di "Casabella" dedicato agli alberghi, curato da Giuseppe Pagano, avente lo scopo di fornire una guida agli architetti italiani attraverso l'illustrazione di diversi esempi: alberghi di Gio Ponti e Guglielmo Ulrich, pensati per un lido del Tirreno e per il lido Adriatico; dei BBPR con alberghi per Pila in Valle d'Aosta; di Carlo Daneri per un albergo a Genova; il Grand Hotel Gooiland a Hilversum di Bijvoet; il Palasthotel a Mannheim di Kutzner; l'albergo Latitude 43 di Pingusson e tanti altri¹⁹⁷. Pagano pubblica così i criteri per l'edificazione delle strutture ricettive con la suddivisione per classi – di lusso, di prima, seconda terza e quarta categoria, pensioni e locande – e critica la scelta dell'amministrazione centrale di voler destinare i finanziamenti per alberghi di lusso, anziché devolverli, con più lungimiranza, all'accrescimento della capacità ricettiva di livello medio¹⁹⁸.

La costruzione di nuove strutture ricettive diventa una prerogativa per lo Stato che stanziava a tale scopo 500 milioni di lire negli ultimi mesi del 1937 sino ad arrivare ad 1 miliardo di lire nella metà del 1938: un incremento quasi esponenziale dei finanziamenti compiuto nel giro di pochissimi mesi, che evidentemente riflette una necessità urgente.

All'interno dell'area principale dell'Esposizione Universale di Roma, in particolare, vengono previsti alcuni nuclei alberghieri: uno costituito da otto unità disposte sulla piazza esagonale – ad opera dell'architetto Cesare Pascoletti (1898-1986), su commissione dell'impresa Federico Igliori – con circa 500 letti e una struttura facilmente convertibile, a esposizione terminata, in case d'abitazione con appartamenti dalle 3 alle 5 camere e servizi¹⁹⁹; un altro, composto da sei unità,

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ C. Pinchetti, *La nostra attrezzatura alberghiera ieri oggi e domani*, in "Edilizia Moderna", IX, aprile-giugno 1938, n. 27.

¹⁹⁷ Fascicolo monografico sugli alberghi, "Casabella", X, maggio-giugno 1938, n. 125-126.

¹⁹⁸ G. Pagano, *Disposizioni per l'attrezzamento dei nuovi alberghi*, in "Casabella", X, maggio-giugno 1938, n. 125-126.

¹⁹⁹ *Lo sviluppo edilizio in corso lungo la via Imperiale. Alcuni progetti già approvati e in costruzione*, in "Architettura", XVIII, dicembre 1939, n. 12.

posto sempre sulla via Imperiale e anch'esso progettato da Pascoletti. Inoltre è prevista anche la costruzione della Casa degli Italiani all'estero, progettata da Michele Busiri Vici: un edificio ad uso albergo per 500 persone da erigersi sul Piazzale Ostiense²⁰⁰.

Oltre a queste strutture ricettive pensate per il quartiere dell'Esposizione, si pone la necessità di dotare anche il centro di Roma di strutture adeguate. In questo contesto si collocano le proposte di Prampolini per due progetti di alberghi per la zona del rione Trevi: uno all'intersezione fra le vie XXIII Marzo e Regina Elena, l'altro su Via Quattro Fontane, nel cuore della capitale.

Via XXIII Marzo (oggi via Leonida Bissolati) era stata aperta alla metà degli anni Trenta grazie allo sventramento di un aggregato edilizio composto dal fabbricato dell'albergo Saturnia e da «basse fabbriche addossate al Collegio Armeno»²⁰¹, che doveva congiungere piazza San Bernardo con via Vittorio Veneto: una nuova arteria di comunicazione per allacciare la zona della stazione con quelle dei Prati e del Flaminio, evitando la congestione del traffico. Via Regina Elena (attuale via Barberini) era stata aperta nel 1931 secondo il progetto di Marcello Piacentini, per collegare con un dolce andamento curvilineo piazza San Bernardo con piazza Barberini, in parallelo a via San Nicola da Tolentino dedicata al traffico veicolare²⁰². Quest'ultima era un'arteria strategica che, assieme a viale Regina Margherita, andava a costituire una grande linea di comunicazione interna nel centro urbano.

Sull'intersezione di queste due moderne vie, in una zona di pregio fra altri alberghi, ambasciate e ministeri – a poca distanza da via Veneto che già dalla fine dell'Ottocento ospitava il Grand Hotel, l'Hotel Majestic, l'Albergo Eden, l'Excelsior e l'Ambasciatori Palace (che aveva visto l'intervento di Piacentini e Vaccaro)²⁰³ –, Enrico Prampolini progetta un albergo di lusso.

La facciata principale doveva dare su via Veneto, mentre la parte posteriore si affacciava su via Regina Elena²⁰⁴. Prampolini arricchisce la relazione di progetto – del quale non abbiamo disegni noti – descrivendo il disegno generale, le facciate, la pianta del piano terreno e la pianta dei piani-tipo delle camere da letto. L'edificio, alto 9 piani (escluso il piano terra), ha una struttura «monoblocco», ed è sorretto da una «struttura-aerea-portante» avente la funzione di legare le terrazze al corpo della costruzione, conferendo al fabbricato «maggiore armonia e snellezza lineare»²⁰⁵.

Il movimento della facciata è animato da un andamento curvilineo in contrasto con il «verticalismo geometrico della struttura portante che si affianca parallelamente alla parte centrale del fabbricato». La facciata posteriore dell'albergo, che doveva dare su via Regina Elena, risulta subordinata al vincolo, dettato da disposizioni governatoriali, di mantenere la superficie continua degli altri fabbricati della strada. La «parte sinistra – sospesa su pilotis – permette di vedere l'altra strada.

²⁰⁰ P. Nicoloso, *op. cit.*, p. 133.

²⁰¹ A. Bianchi, *La Via XXIII Marzo*, in "Capitolium", 15, marzo 1940, n.3, p. 585.

²⁰² A. Bianchi, *Attuazioni di Piano Regolatore. Le nuove arterie di allacciamento con Piazza San Bernardo*, in "Capitolium", 6, settembre 1930, n. 9.

²⁰³ A. Ravaglioli, *Gli alberghi storici di Roma*, Newton Compton, Roma 1996, pp. 56-58.

²⁰⁴ È plausibile che Enrico Prampolini si sia confuso nel citare via Veneto, dato che fra via Regina Elena e quest'ultima comparivano altre vie parallele come via S. Nicola da Tolentino e via di S. Basilio. Inoltre nella relazione dell'albergo Prampolini dà come punto di riferimento anche il Grand Hotel che tuttavia è sito su via Veneto, ma ben lontano da quella che era via XXIII Marzo, denotando un'area d'intervento fuori misura. Questo elemento potrebbe avvalorare l'ipotesi che i progetti non siano stati commissionati, ma scaturiti dalla libera iniziativa di Prampolini.

²⁰⁵ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 052, SVII, B 7, c 3, Albergo di lusso, via XXIII Marzo, Roma, 1938-39.

Questa parte rientrante esteticamente è anche giustificata da un differente materiale da rivestimento».

La pianta dell'edificio è asimmetrica, risultante dalla conformazione della zona data dalla confluenza di due strade ad angolo acuto. Sopra a una parte del piano terra, Prampolini pensa di disporre un «giardino-pensile-artificiale» per «conferire un aspetto di viva gaiezza» e per «permette di illuminare con uno speciale sistema di lucernari gli ambienti sottostanti evitando il cortile».

Ciascun piano è suddiviso in 43 camere da letto con servizi completi (in tutto l'albergo doveva raggiungere circa 400 camere), distinte in diverse tipologie: a un letto, a due o piccoli appartamenti. Prampolini sottolinea come nella loro disposizione: «risulta evidente il movimento curvilineo perimetrale, quindi anche interno, questa concezione oltre a togliere ogni carattere di rigida monotonia agli ampi corridoi di disimpegno e di comunicazione fra la scala monumentale a spirale e quella di servizio, presenta una felice soluzione d'impiego spaziale e prospettico del tutto nuovo».

Al piano terra trovano infine spazio botteghe, uffici, servizi, sale di ricevimento e rappresentanza.

Accanto al progetto dell'albergo di via XXIII Marzo, Prampolini studia il progetto per un albergo di prima categoria su via Quattro Fontane nel 1939. Le camere utili dovevano essere 120 con circa 160 posti letto, ciascuna con bagno e doccia. Prampolini pensa al massimo rendimento e a una utilizzazione più razionale possibile cercando di dare comfort e «“intimità” ambientale» ai clienti della struttura alberghiera.

La relazione progettuale di questo edificio prevede una breve illustrazione del prospetto e della pianta; il fronte principale doveva affacciarsi sulla strada di grande traffico, dunque Prampolini arretra la facciata e innalza le camere «perimetralmente», affacciandole sopra un giardino pensile del piano sopraelevato.

È interessante notare come, nella relazione, Prampolini leghi strettamente la conformazione degli esterni alla disposizione interna, dimostrando una spiccata “sensibilità architettonica”: «Il prospetto della facciata nasce dalla pianta: entrambi si sviluppano nei rapporti del quadrato (osservare anche le finestre). Le esigenze imponevano il vincolo di un sottopassaggio stradale per veicoli e pedoni. Per ragioni urbanistiche, d'igiene, quindi di riposo, si è evitato di fare accedere su la facciata (prospiciente la stretta e movimentata strada di traffico Via Quattro Fontane) le camere da letto. Nei due corpi avanzati laterali, come nel piano terra si affacciano solo le botteghe, i servizi e i corridoi. Sopraelevato al piano stradale e al passaggio obbligato s'innalza un giardino pensile, al quale si accede dall'esterno con una scala situata nel sottopassaggio – internamente – dai saloni dell'albergo»²⁰⁶.

Le relazioni di progetto dei due alberghi, pur nella loro genericità, presentano diversi elementi di concretezza. Ne è la prova una lettera dell'amico Federico Pfister dell'agosto del 1939, nella quale oltre ad accennare della prossima pubblicazione della monografia di Prampolini in cui tiene a sottolineare «l'importanza dell'architettura nell' arte» del modenese, dice: «le notizie che mi dai tu, non sono tanto disastrose. Certo, potrebbero esser meglio. Specialmente quelle del '42. L'albergo per Tanti sarà un disastro, ma bisogna accettarlo ad ogni costo per entrare finalmente nella realizzazione di qualche architettura, anche se di poca importanza. È sempre un titolo per noi altri

²⁰⁶

MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 052, SVII, B 7, c 3, Albergo “via Quattro Fontane”, Roma, 1939, Ia categoria.

stitolati.»²⁰⁷. Poi continua: «sempre in relazione al 42 cercherò di raccogliere materiale illustrativo e tecnico. Conosci qualcuno che potrebbe far da guida “tecnica”? Sartoris ci sarà? [...] Se ci fosse?»²⁰⁸. Pfister sembra qui riferirsi proprio ai progetti di alberghi prampoliniani, che, per essere eretti necessitavano di una guida tecnica, candidando Alberto Sartoris, anch'egli amico di Prampolini, ad entrare nel progetto. In una lettera successiva della fine di agosto, Pfister torna a chiedere all'amico degli alberghi, sottolineando il fatto che senza guerra ci sarebbe stato da lavorare²⁰⁹.

In una lettera che Prampolini invia a Benedetta Marinetti il 31 agosto 1942, l'artista si dichiara impegnato in «lavori urgenti di teatro e di architettura per Roma e Milano»²¹⁰. Non è chiaro se qui si riferisse ai due alberghi, ma sta di fatto che Prampolini crede fortemente nella possibilità di realizzare un edificio da lui progettato, magari con l'appoggio di Federico Pfister. Sappiamo che Pfister frequentava, probabilmente come disegnatore, lo studio di Pietro Aschieri²¹¹ e potrebbero esserci dei collegamenti anche con Prampolini che vanno oltre i rapporti avuti con l'architetto romano durante la Quadriennale del 1931 e i lavori di scenografia²¹². Purtroppo, allo stato attuale delle ricerche e dall'esame di tutta la documentazione inedita consultata, non è stato possibile risalire ai committenti dei progetti di Prampolini per i due alberghi. Certo, l'individuazione precisa delle aree fa pensare a un incarico definito: però forse è possibile ipotizzare che lo stesso Prampolini – come già in passato aveva fatto più volte – avesse preso questa iniziativa, lanciandosi sull'onda della necessità di aumentare la capacità ricettiva della capitale in vista dell'Esposizione romana, individuando delle aree disponibili e sperando di trovare dei finanziatori interessati. Questo, come altri quesiti, rimane, purtroppo, senza risposta, data soprattutto la mancanza di elementi fondamentali come i disegni esplicativi di queste relazioni.

Ciò che comunque è interessante in questa vicenda, è notare la notevole capacità raggiunta in questa fase della sua carriera da Prampolini nel rapportarsi a un progetto architettonico, in modo sempre più puntuale, concreto e avvertito delle questioni funzionali e tecniche.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 016, corrispondenza 1937-39, Lettera di F. Pfister a Prampolini del 31 agosto 1939.

²¹⁰ Lettera di Prampolini a Benedetta Marinetti del 31 agosto 1942, in G. Lista (a c. di), *Enrico Prampolini...*, cit., 1992, p. 151.

²¹¹ L. Cavadini, *Federico Pfister – Ipotesi di architetture*, in G. A. Mina (a c. di), *Federico Pfister, De Pistoris (1898-1975) futurista e intellettuale tra Svizzera e Italia*, catalogo della mostra, Museo Vincenzo Vela, Ligonetto 2010, pp. 83-84.

²¹² Aschieri era incaricato dell'allestimento della Quadriennale di Roma dell'edizione del 1931 e Prampolini era espositore. Presso l'Archivio Prampolini è conservata una lettera di Aschieri del luglio del 1932, nella quale cordialmente lo invita a cena per discutere su alcune cose (MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 015, corrispondenza 1932-36, S VII, B1, F A/3, c 44, 1, lettera di Pietro Aschieri a Prampolini del 13 luglio 1932 (la lettera è pubblicata integralmente in R. Siligato (a c. di), *Prampolini...*, cit., 1992, p. 54). È probabile che dopo quell'incontro Prampolini lo abbia invitato a partecipare alla Prima Mostra di Scenotecnica Cinematografica presso la Casa d'Arte Bragaglia, dati i suoi interessi per la scenografia, la cinematografia e la musica. Gli unici rimandi a Prampolini nel fondo Pietro Aschieri (in "Album 4, p. 6.") presso l'Archivio del Moderno e del Contemporaneo dell'Accademia Nazionale di San Luca sono dei ritagli di giornali sulla I Quadriennale: *La Quadriennale romana di Enrico Prampolini*, in "La Nuova Italia", 23 dicembre 1930; E. Prampolini, trafiletto senza titolo sulla Quadriennale d'Arte di Roma, in "L'Impero", 8 gennaio 1931; E. Prampolini, *La Quadriennale romana, rassegna delle forze vive dell'Italia d'oggi* di, in "La Nuova Italia", 13 gennaio 1931.

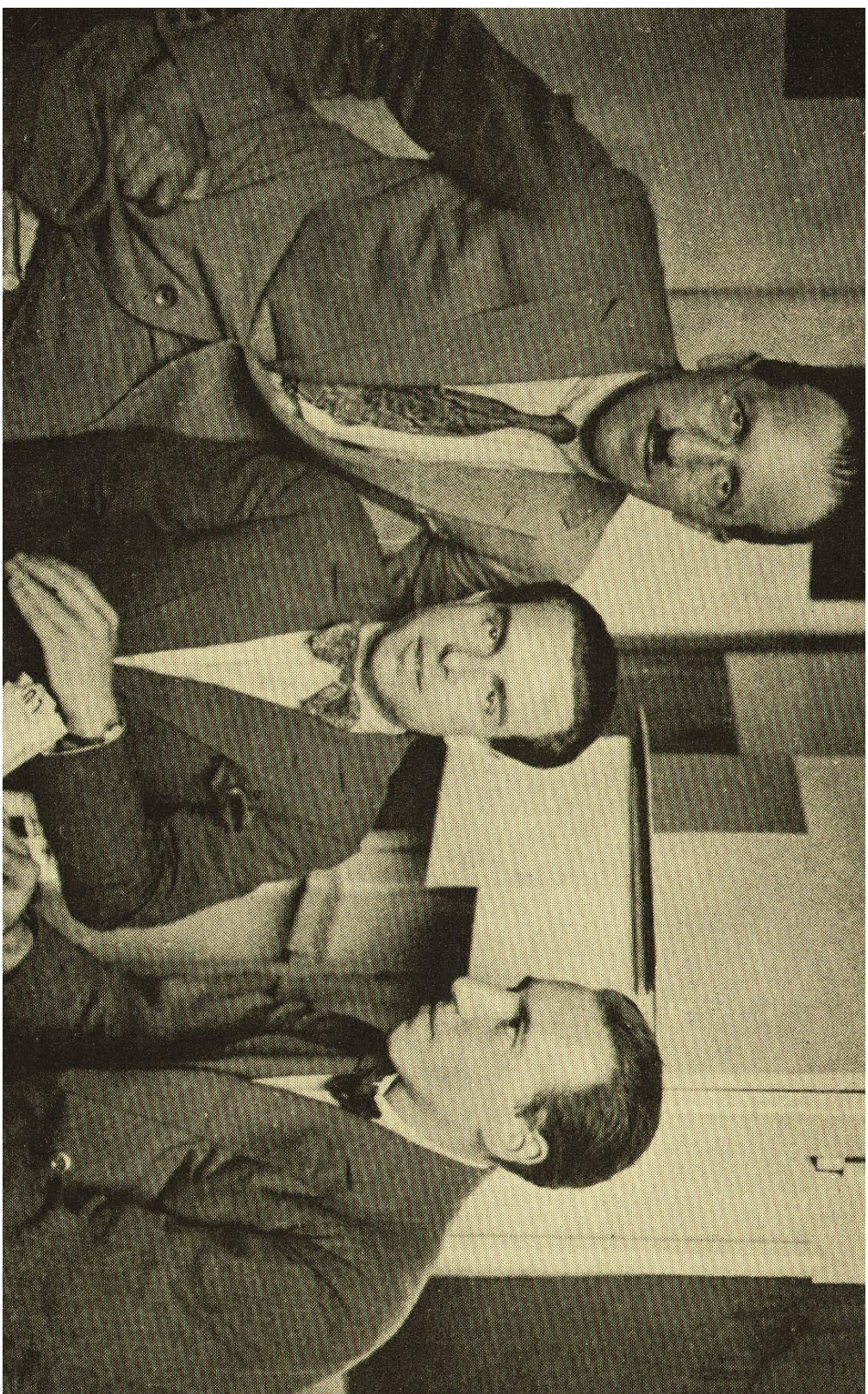


Fig.1. Da sinistra: Mondrian, Prampolini e Seuphor nello studio di Mondrian a Parigi nel 1934.



Fig. 2. E. Prampolini,
3° Scarabocchio
embrionale.
Materializzazione di
spessori atmosferici
(Camera dormitorio),
1913-14.



Fig. 4. E.
Prampolini,
Schizzo
embrionale n. 3,
costruzione
architettonica
futurista non
prospettica, 1914.

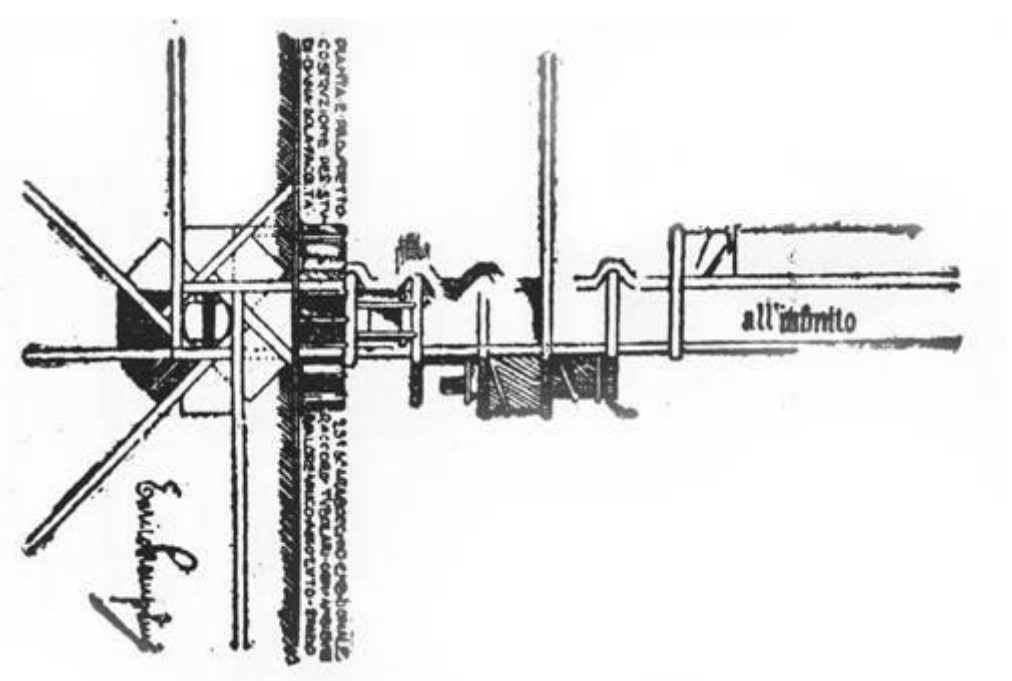


Fig. 3. E. Prampolini, Pianta e prospetto costruzione per
studi di una sola facoltà - 23° scarabocchio embrionale
valore unico assoluto strada, 1913-14.



Fig. 5. E. Prampolini, *Architettura nello spazio*, tempera su carta, 1920, collezione privata, Roma.



Fig. 6. E. Prampolini, *Prospettiva verticale di una hall*, pastelli su carta, 1925, Artecentro, Milano.

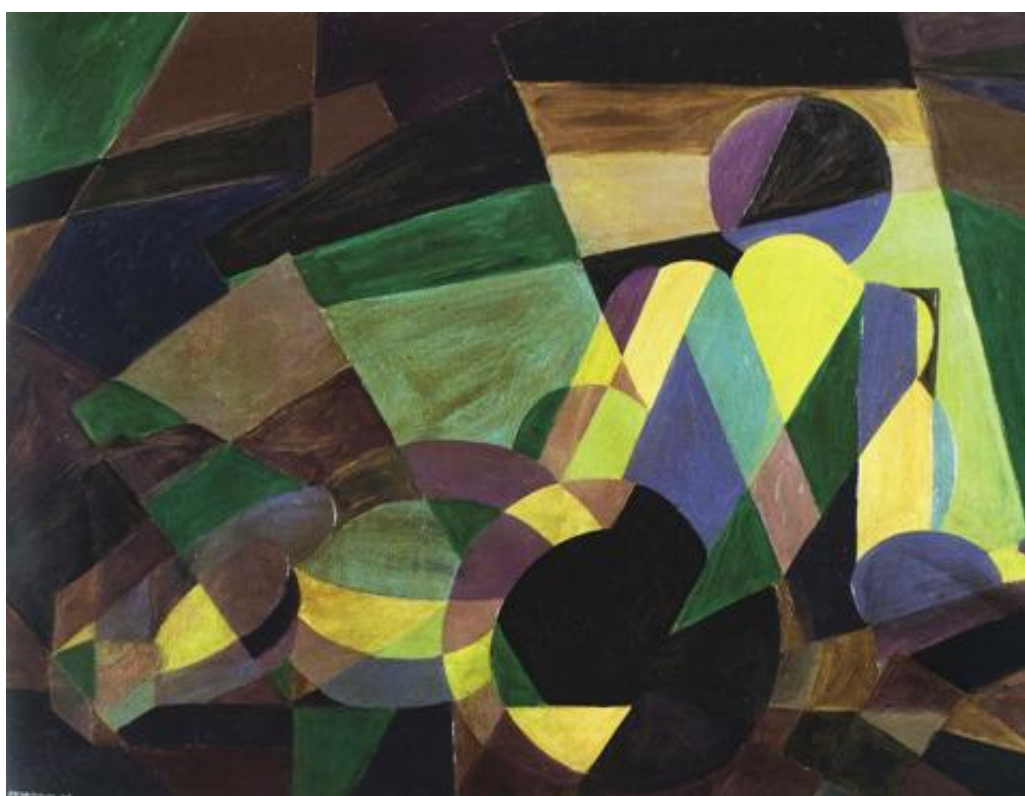


Fig. 7. E. Prampolini, *Architettura di nudo*, olio su tela, 1916.



Fig. 8. E. Prampolini, Studio per la scenografia di *Rose di carta*, tempera su cartone, 1920, collezione privata, Roma.



Fig. 9. E. Prampolini, Bozzetto di scena per *Glauco*, tempera su carta, 1924, Artecenro, Milano.

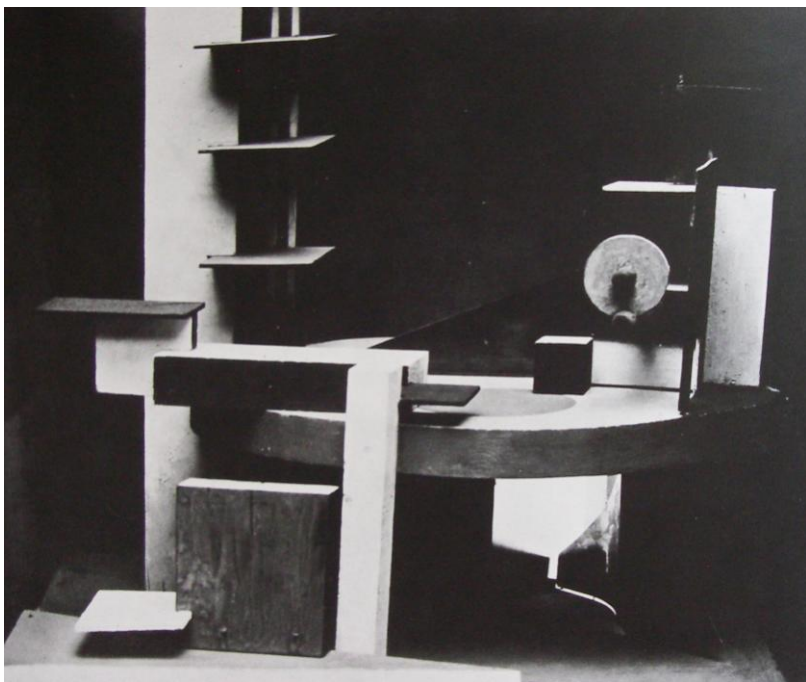


Fig. 10. E. Prampolini, Modellino del *Teatro Magnetico*, 1925, Esposizione Internazionale di Arti Decorative, Parigi. (Fotografia Archivio Giovanni Lista, Parigi).

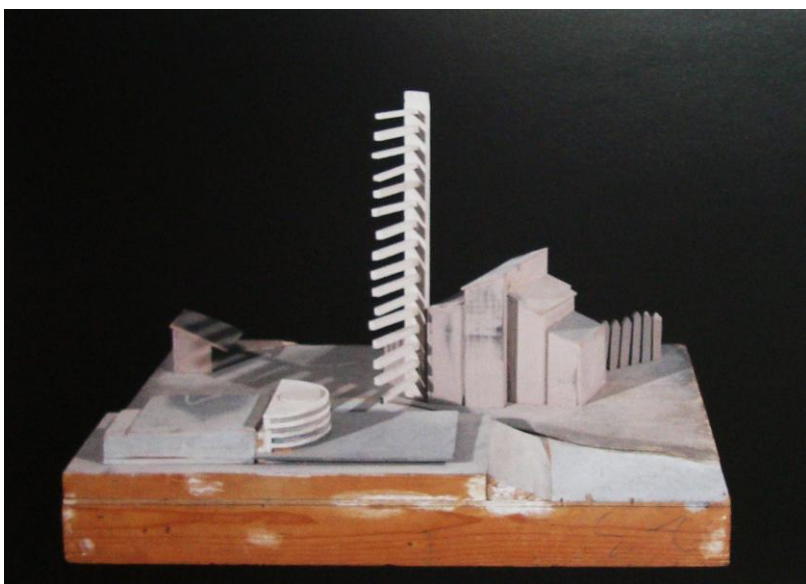


Fig. 11. E. Prampolini, Plastico per il film *Mani*, legno dipinto, 1931 circa, collezione privata, Roma.

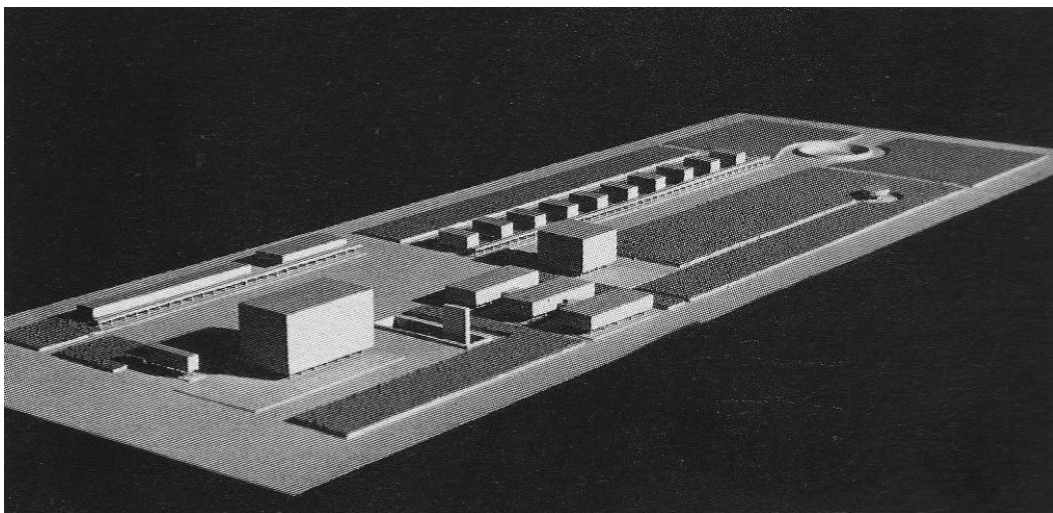


Fig. 12. E. Prampolini, Plastico della Città delle Avanguardie Artistiche, E42, Roma, 1940-41.



Fig. 13. E. Prampolini, Padiglione del Teatro Magnetico, Esposizione Internazionale delle Arti decorative, Parigi, 1925.

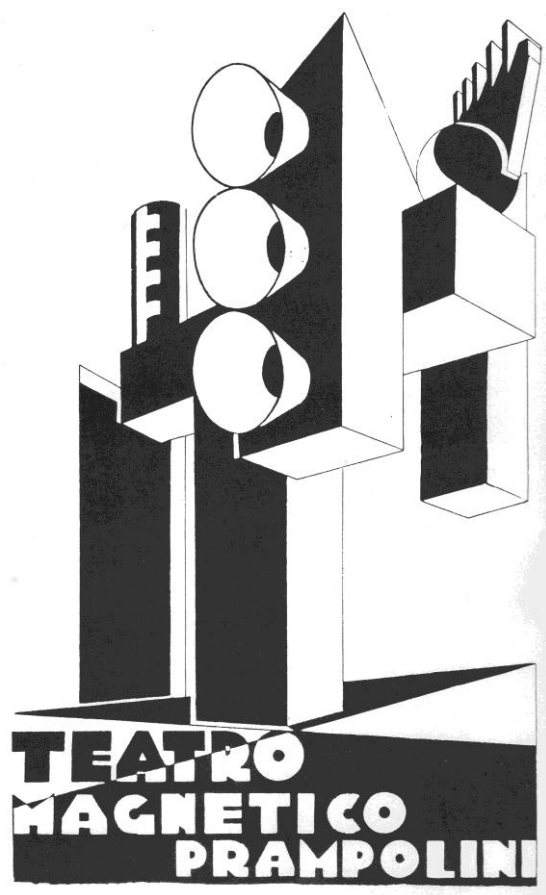


Fig. 14. E. Prampolini, Volantino pubblicitario del padiglione del Teatro Magnetico, Parigi, 1925.

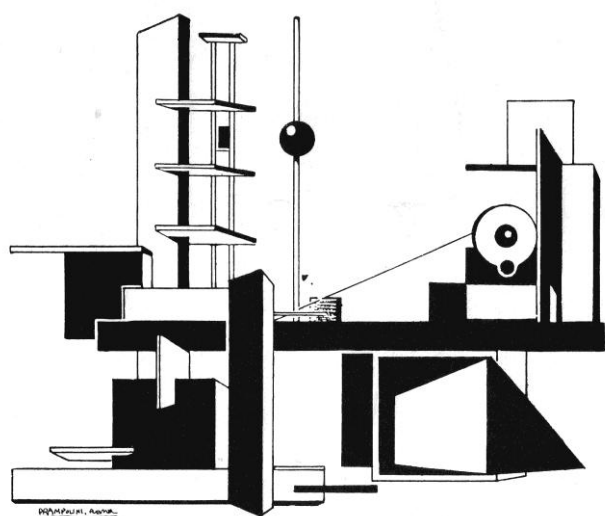


Fig. 15. E. Prampolini, disegno di modello di Spazioscenico-polidimensionale, 1923.

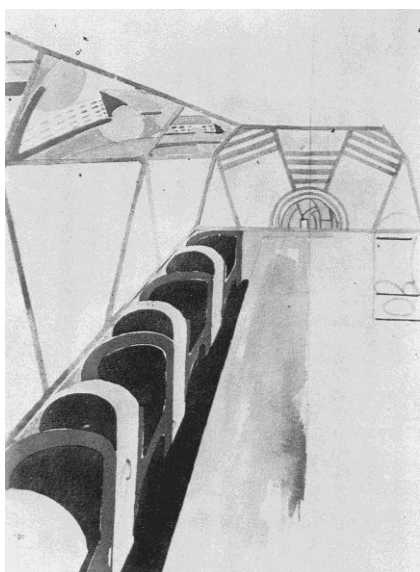


Fig. 16. E. Prampolini, Progetto di arredo per interno d'aeroplano, 1917.



Fig. 17. E. Prampolini, Allestimento per interno d'automobile, 1917 circa.

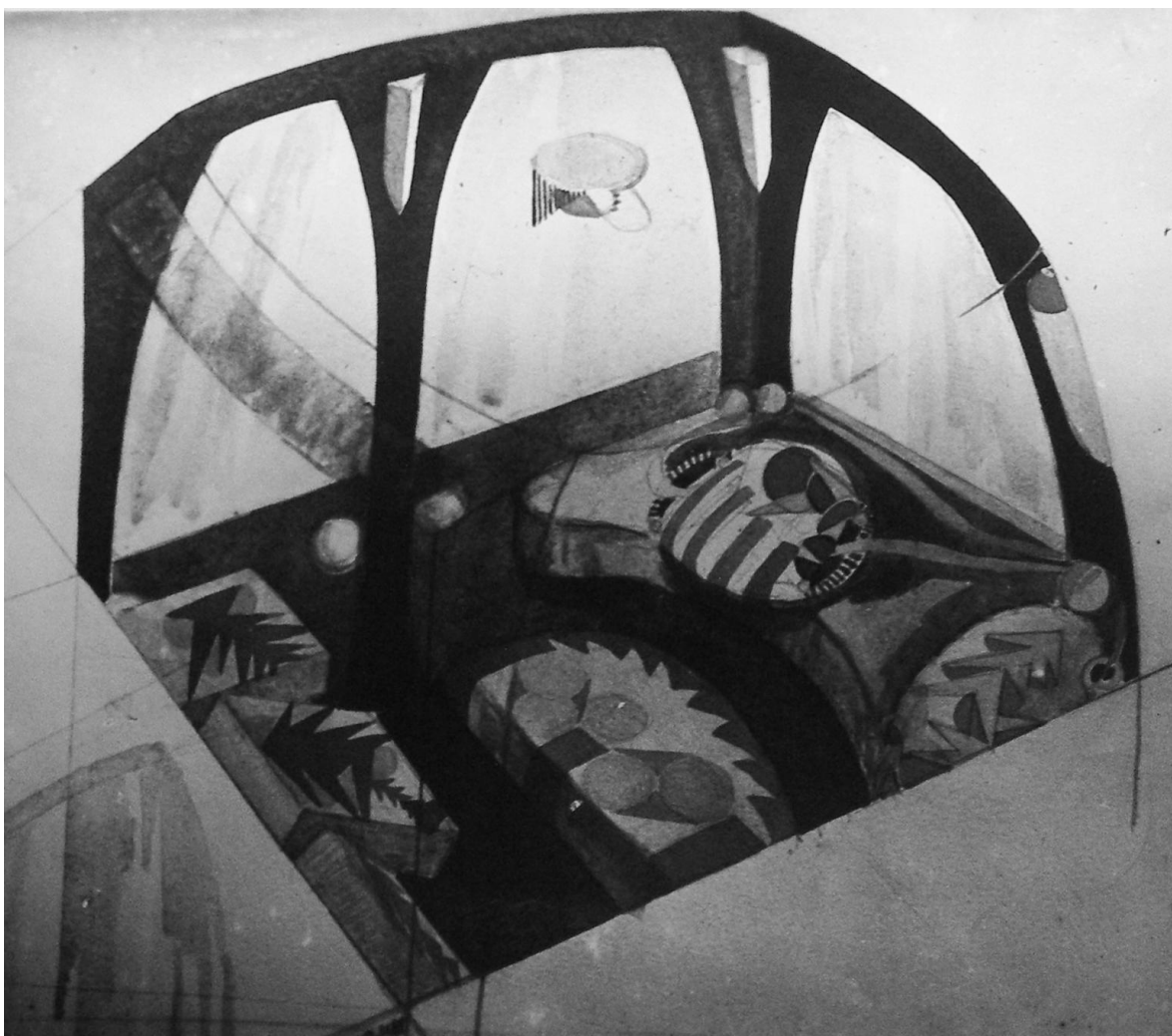


Fig. 18. E. Prampolini, *Cabina d'aeroplano*, disegno, 1917 circa.



Fig. 19. E. Prampolini, Lampadario a muro, legno, 1918.



Fig. 20. E. Prampolini, Lampada e tavolo, 1918.

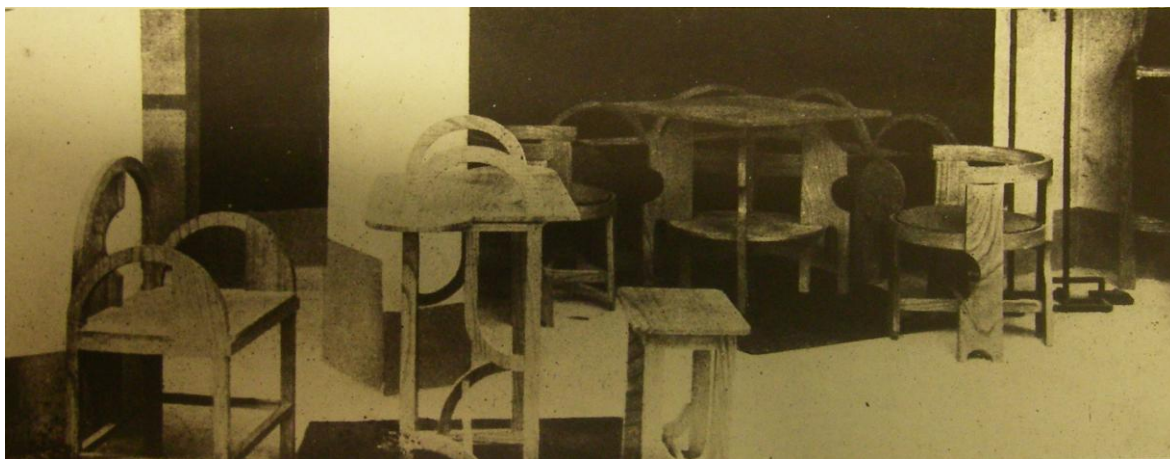


Fig. 21. E. Prampolini, Arredamento per la Casa d'Arte Italiana, Roma, 1919.



Fig. 22. E. Prampolini, Seggiolone per bambino, legno, 1918.

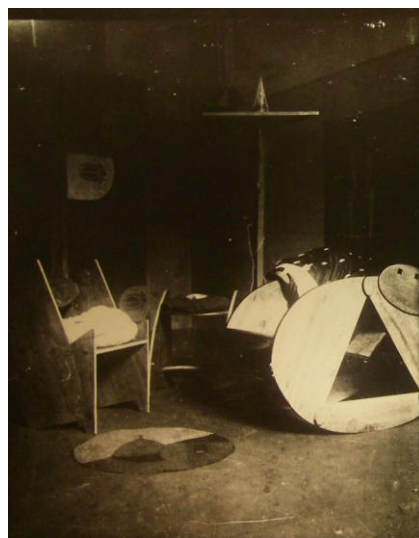


Fig. 23. E. Prampolini, Poltrone, tappeto e lampadario, 1918.



Fig. 24. E. Prampolini, Tavolo e sedia, 1925 circa, collezione Marinetti, Milano.



Fig. 25. E. Prampolini, *Pesci*, tappeto, 1925 circa.



Fig. 26. E. Prampolini, Tavolo, 1925-26, collezione privata.

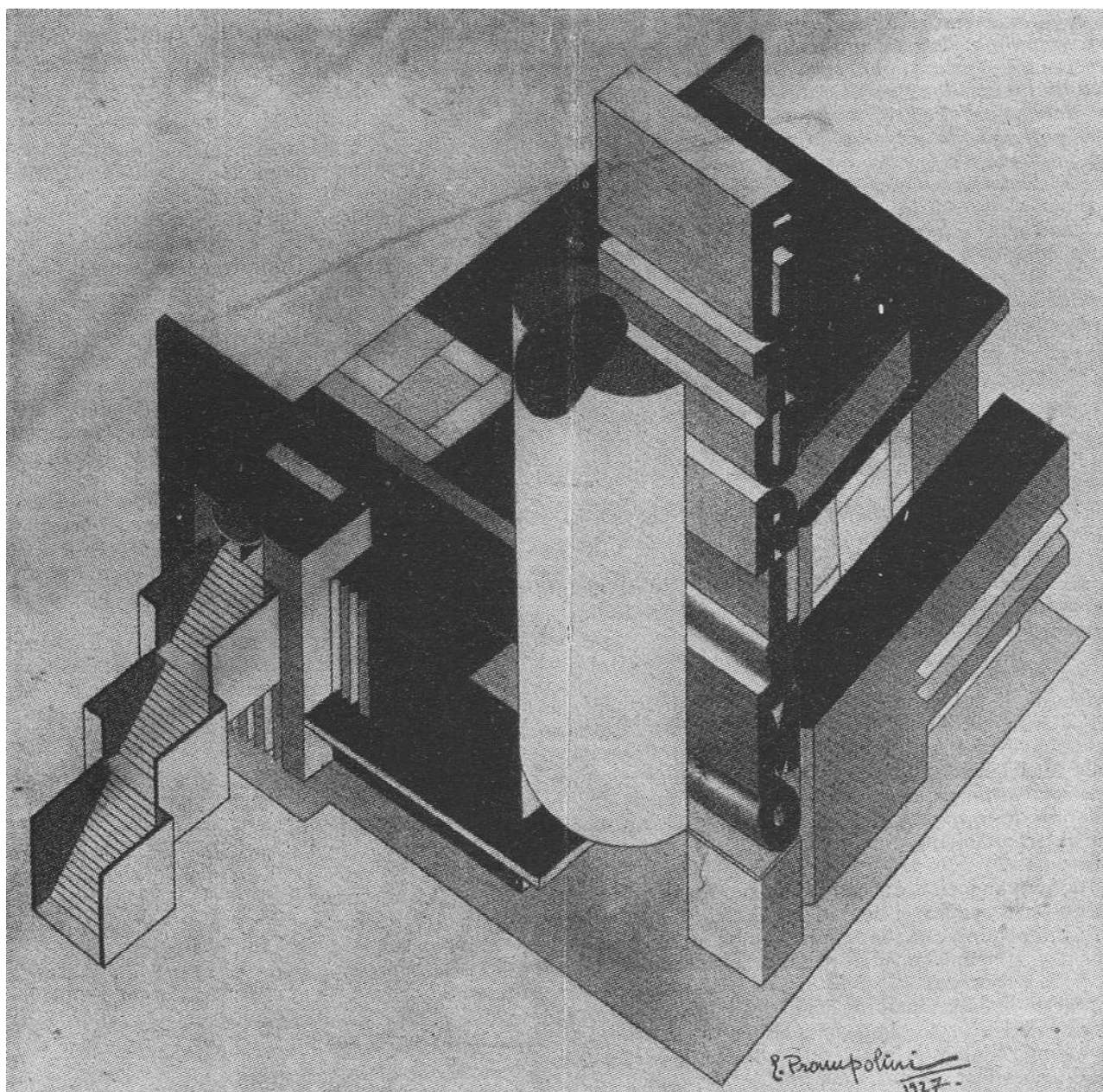


Fig. 27. E. Prampolini, Padiglione futurista, assonometria, 1927, Esposizione del decennale della vittoria, Torino, 1928.

Fig. 29. E. Prampolini, Padiglione futurista, Esposizione del decennale della vittoria, Torino, 1928.

Fig. 28. E. Prampolini, Padiglione futurista, Esposizione del decennale della vittoria, Torino, 1928.

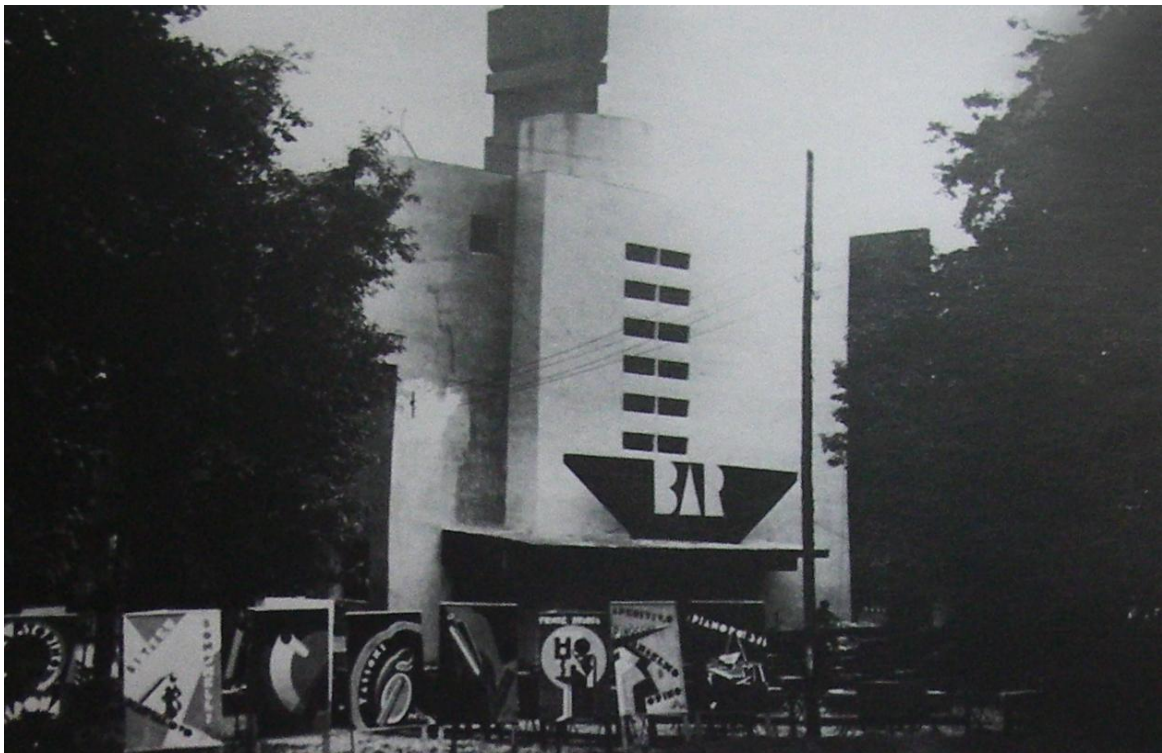


Fig. 30. E. Prampolini, Facciata laterale del padiglione futurista, Esposizione del decennale della vittoria, Torino, 1928. (Fotografia Archivio Giovanni Lista, Parigi).



Fig. 31. A. Libera, M. De Renzi, Facciata temporanea del Palazzo delle Esposizioni per la Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma, 1932.

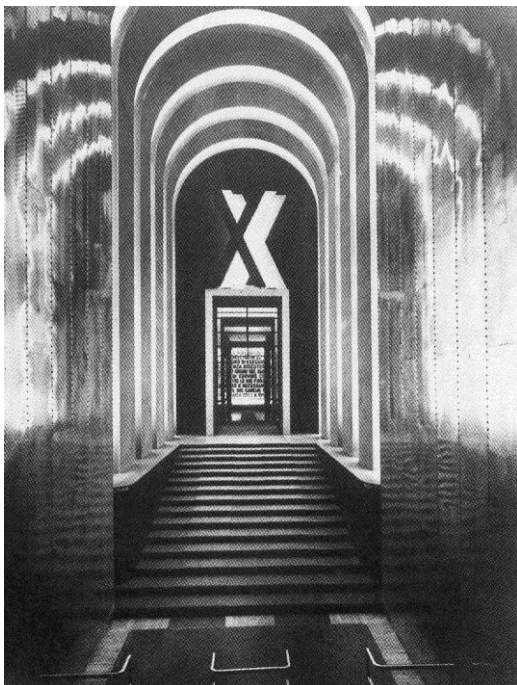


Fig. 32. A. Libera, M. De Renzi, Ingresso della Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma, 1932.

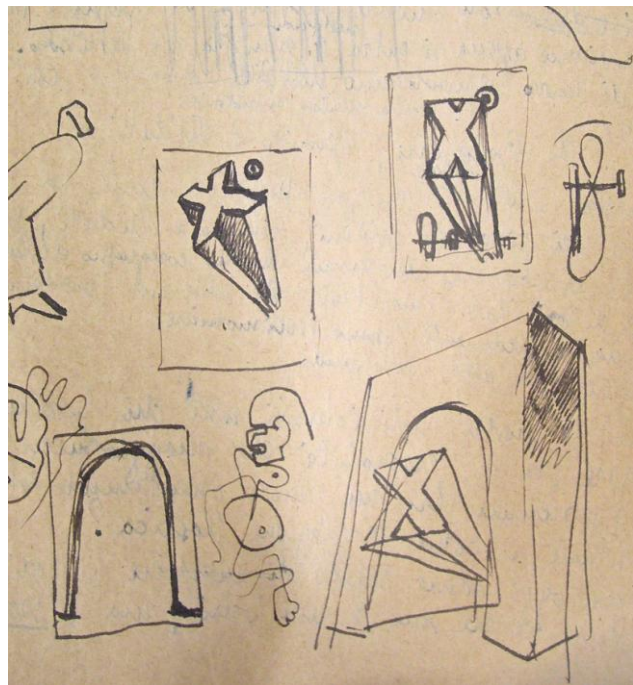


Fig. 33. E. Prampolini, Schizzi e studi per la Mostra della Rivoluzione Fascista, china su carta, 1931-32 (?). Inedito.



Fig. 34. E. Prampolini, *Arditismo e Futurismo*, per la "Sala del 1919" alla Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma, 1932.



Fig. 35. E. Prampolini, *La battaglia di via Mercanti a Milano e l'incendio dell' "Avanti"*, pannello per la "Sala del 1919" alla Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma, 1932.

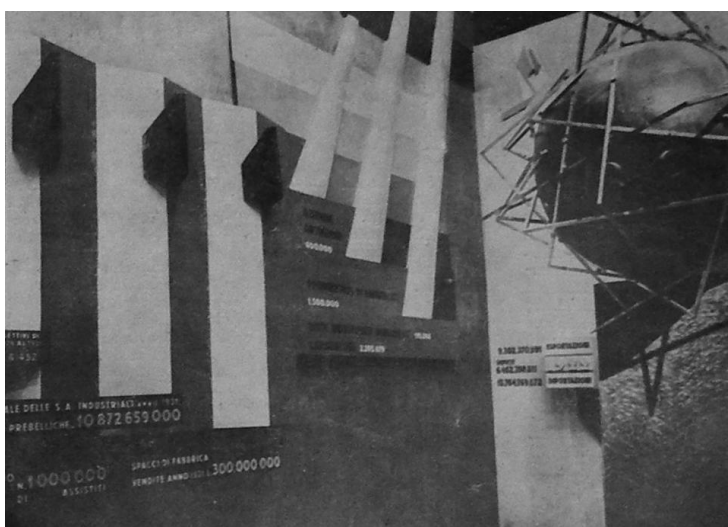


Fig. 36. E. Prampolini, Allestimento "Sala delle Confederazioni", Mostra della Rivoluzione Fascista, 1932.



Fig. 37. E. Prampolini, Allestimento della Sala delle Confederazioni, Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma, 1932.

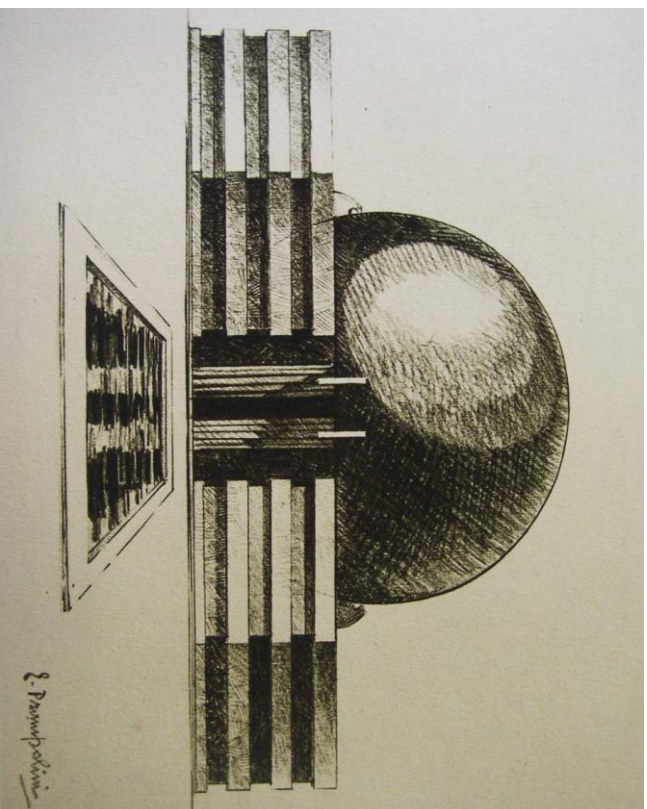


Fig. 38. E. Prampolini, Progetto di padiglione futurista con richiami secessionisti, 1930 circa.

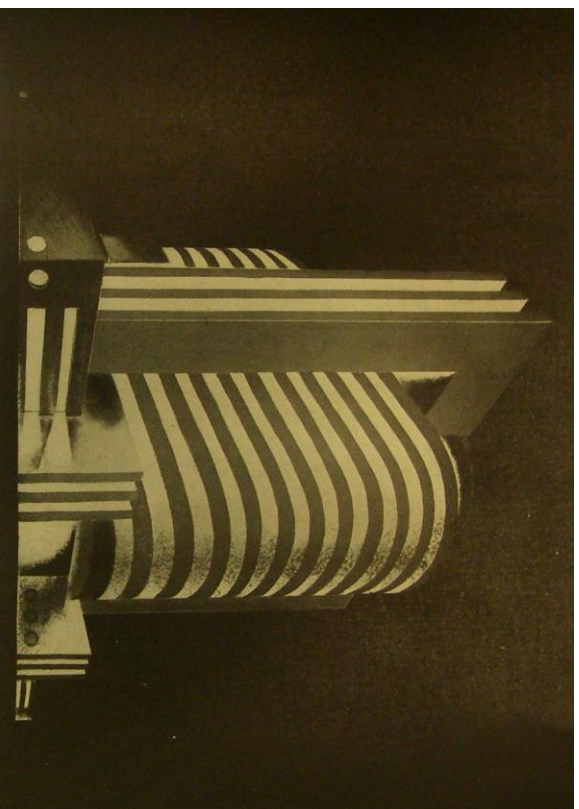


Fig. 39. E. Prampolini, Progetto per padiglione italiano, Esposizione Internazionale di Chicago, 1933.



Fig. 40. M. De Renzi, A. Libera, Padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Chicago, 1933.



Fig. 41. E. Prampolini, Copertina dell'estratto di "Natura" del giugno 1933 con fotografia e schema planimetrico della Stazione per aeroporto civile, V Triennale di Milano, 1933.



Fig. 42. E. Prampolini, Stazione per aeroporto civile, V Triennale di Milano, 1933.

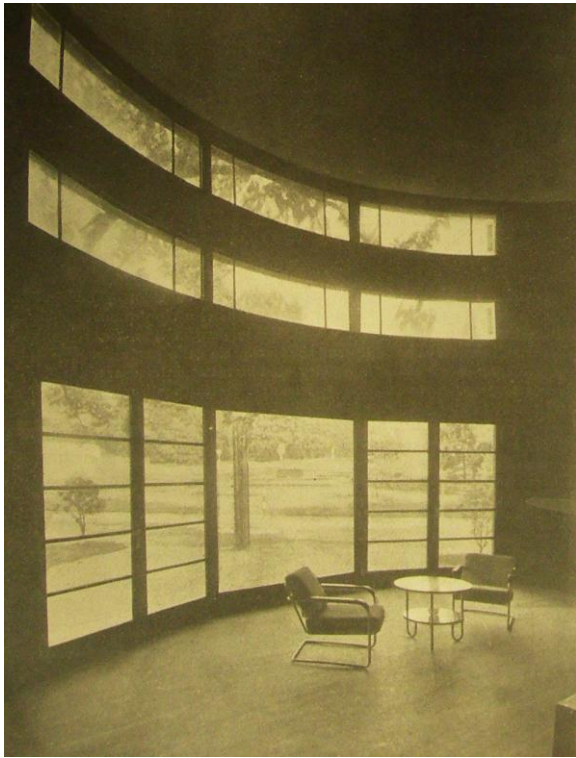


Fig. 43. E. Prampolini, Stazione per aeroporto civile, sala d'attesa, V Triennale di Milano, 1933.



Fig. 44. E. Prampolini, Stazione per aeroporto civile, salone centrale, V Triennale di Milano, 1933.

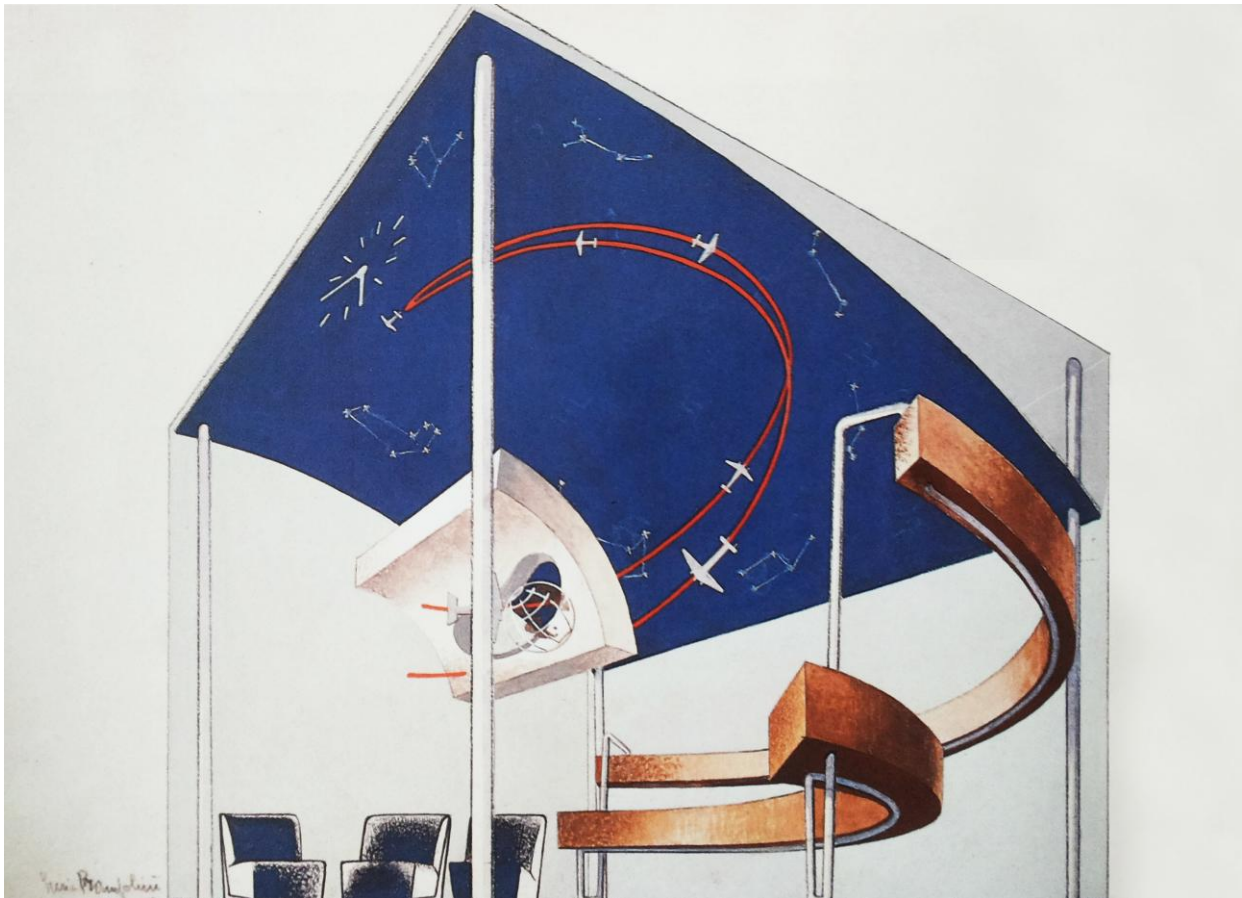


Fig. 45. E. Prampolini, Progetto di sala decorata e ammobiliata per ente aeronautico, 1932-33, studio per allestimento per la V Triennale di Milano, 1933, collezione privata.

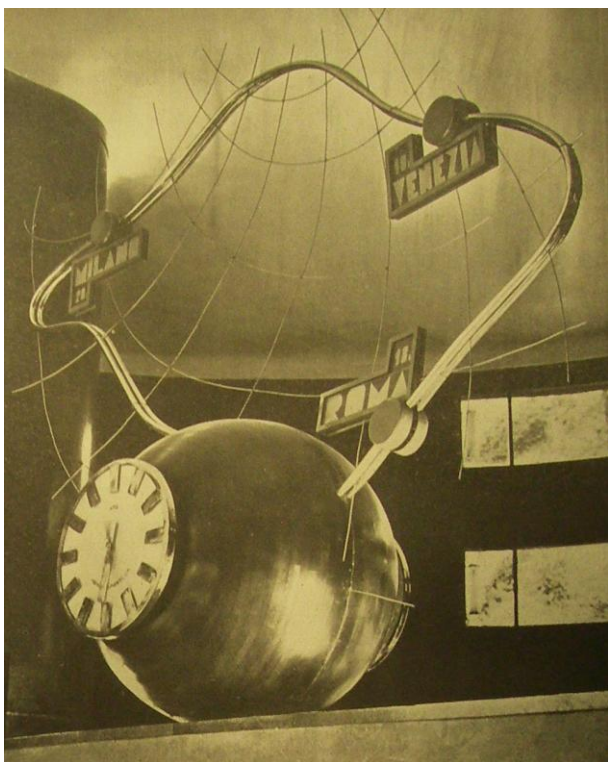


Fig. 46. E. Prampolini, Complesso plastico segnalatore per gli arrivi e le partenze, Stazione per aeroporto civile,V Triennale di Milano, 1933.



Fig. 47. E. Prampolini, Sala del Turismo, Stazione per aeroporto civile,V Triennale di Milano, 1933.

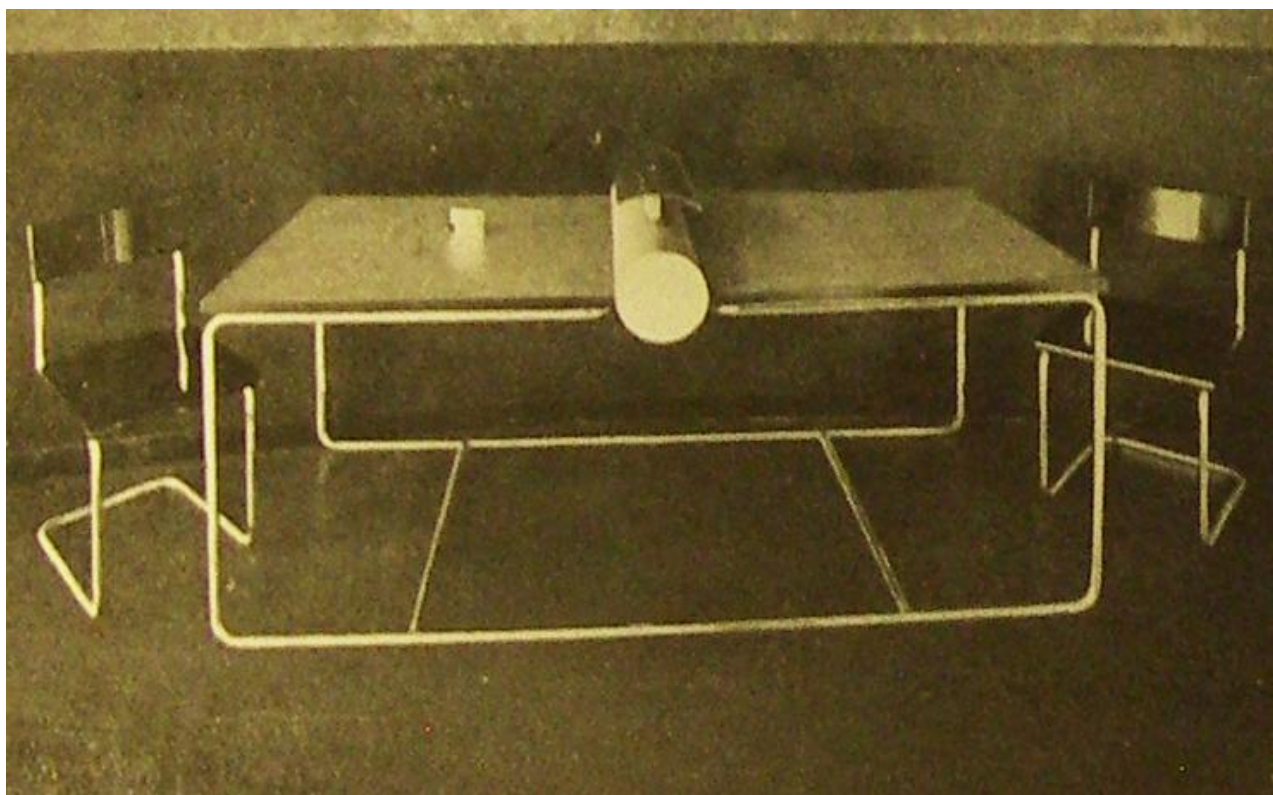


Fig. 48. E. Prampolini, Tavolo e sedie per sala da scrittura, Stazione per aeroporto civile,V Triennale di Milano, 1933.

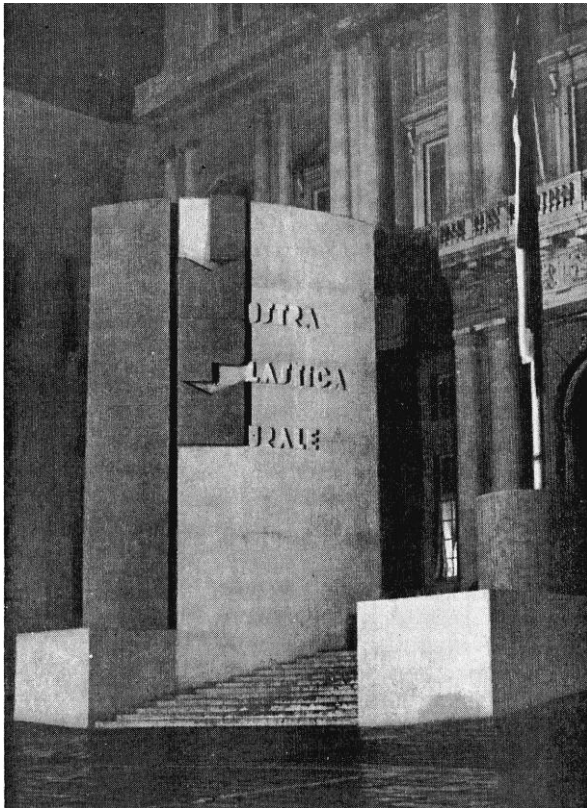


Fig. 49. E. Prampolini, G. Rosso, Ingresso temporaneo del Palazzo Ducale di Genova per la Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale, 1934.

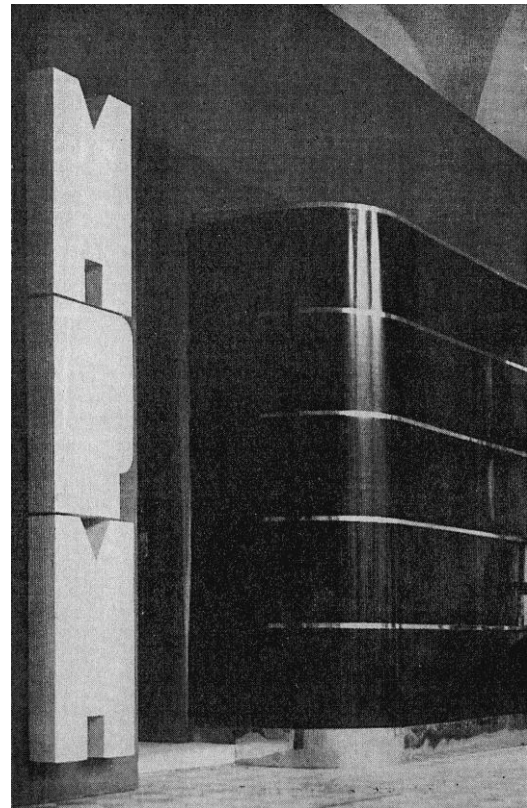


Fig. 50. E. Prampolini, G. Rosso, Ingresso e biglietteria della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale, Genova, 1934.



Fig. 51. E. Prampolini, G. Rosso, salone della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale, Genova, 1934.



Fig. 52. E. Prampolini, Salone centrale della II Mostra Nazionale di Plastica Murale, Roma, 1936.



Fig. 53. E. Prampolini, Padiglione del Teatro, Prima Mostra del Dopolavoro, Roma, 1938.

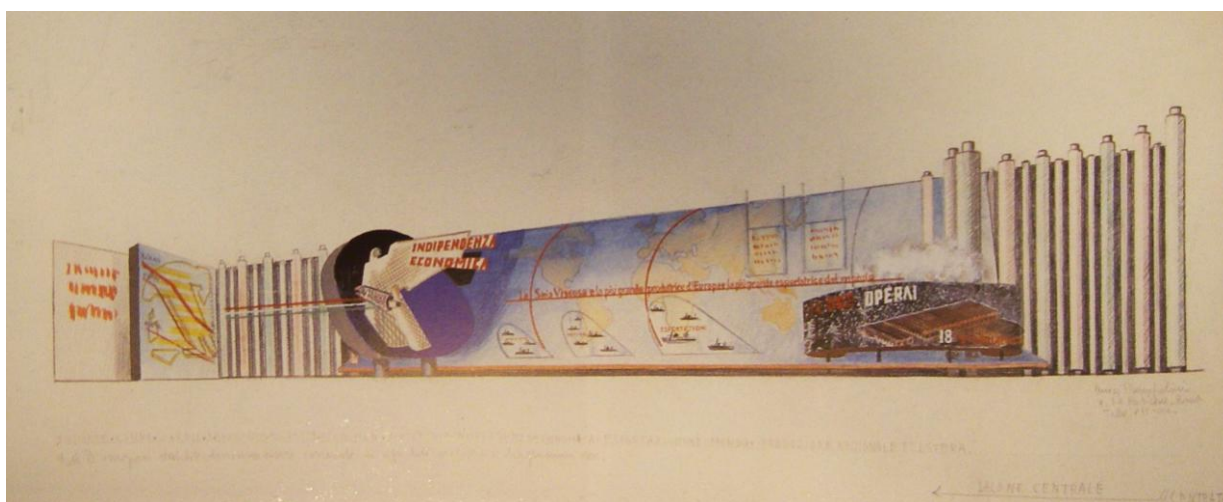


Fig. 54. E. Prampolini, Bozzetto per il salone centrale per il padiglione dell'Autarchia, Mostra autarchica del Minerale Italiano, Roma, 1938.

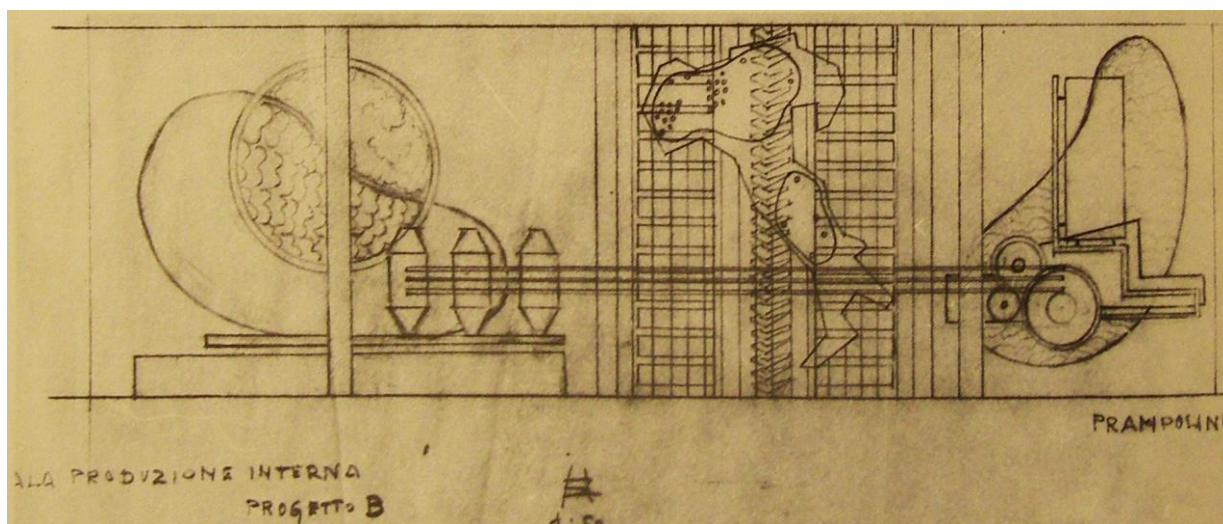


Fig. 55. E. Prampolini, Bozzetto B per l'allestimento del Padiglione dell'Autarchia, Mostra autarchica del Minerale italiano, Roma, 1938.

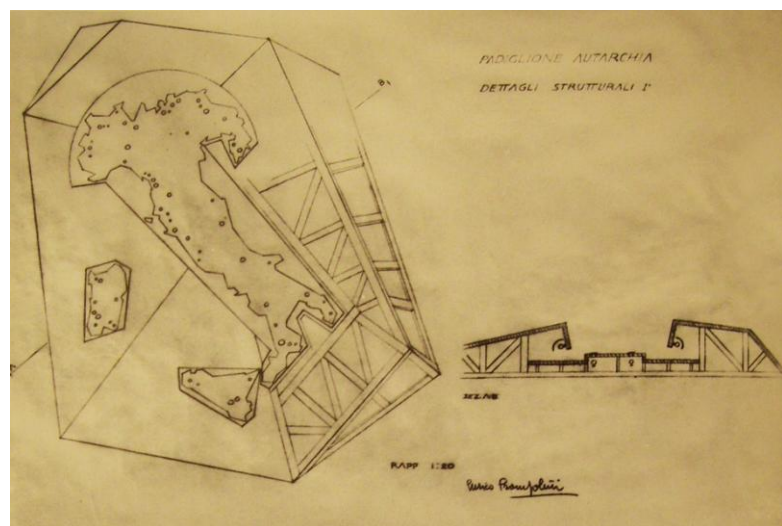


Fig. 56. E. Prampolini, dettagli strutturali del Padiglione dell'Autarchia, Mostra autarchica del Minerale italiano, Roma, 1938.



Fig. 57. E. Prampolini, Salone del padiglione dell'Alluminio e Magnesio, Mostra autarchica del Minerale Italiano, Roma, 1938.



Fig. 58. E. Prampolini, Pannello delle percentuali di mercurio italiano consumato nel mondo, Padiglione del Mercurio, Mostra autarchica del Minerale Italiano, Roma, 1938.

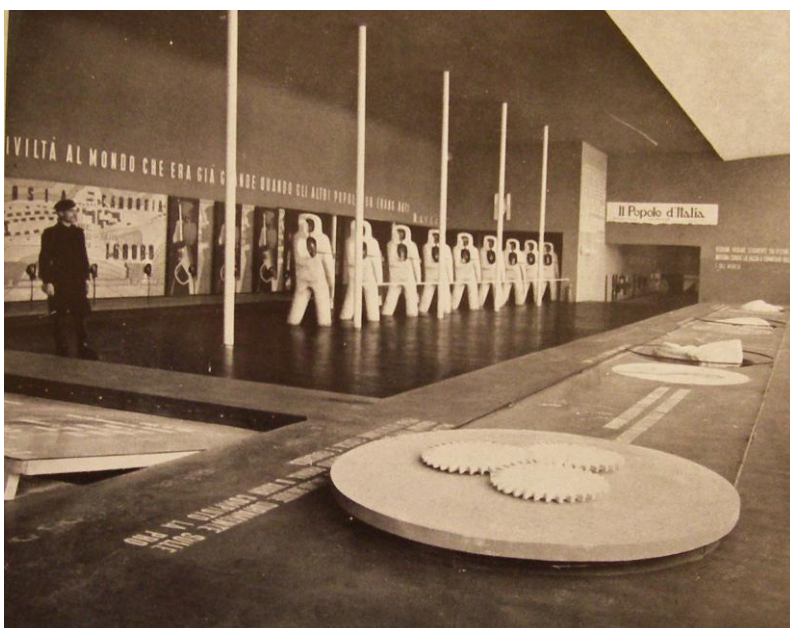


Fig. 59. E. Prampolini, "Manichini" per il padiglione delle difese della razza, Mostra autarchica del Minerale Italiano, Roma, 1938.

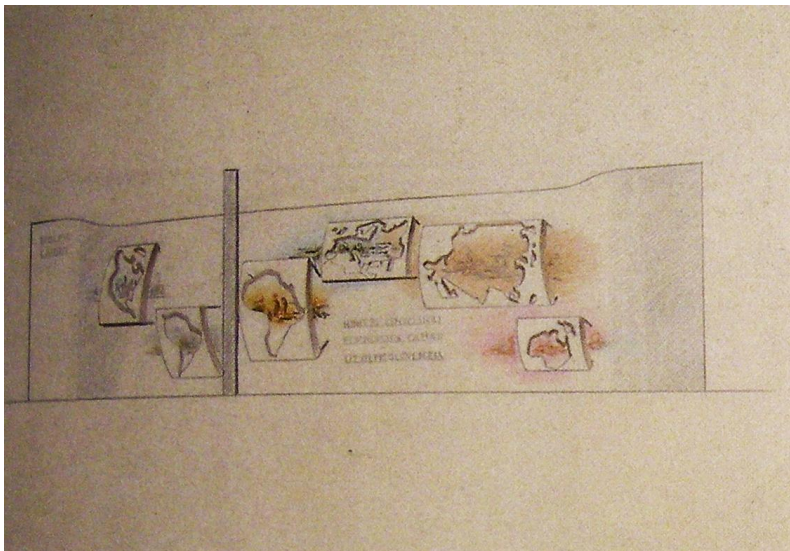


Fig. 60. E. Prampolini, Bozzetto per allestimento, 1939, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, 1940.

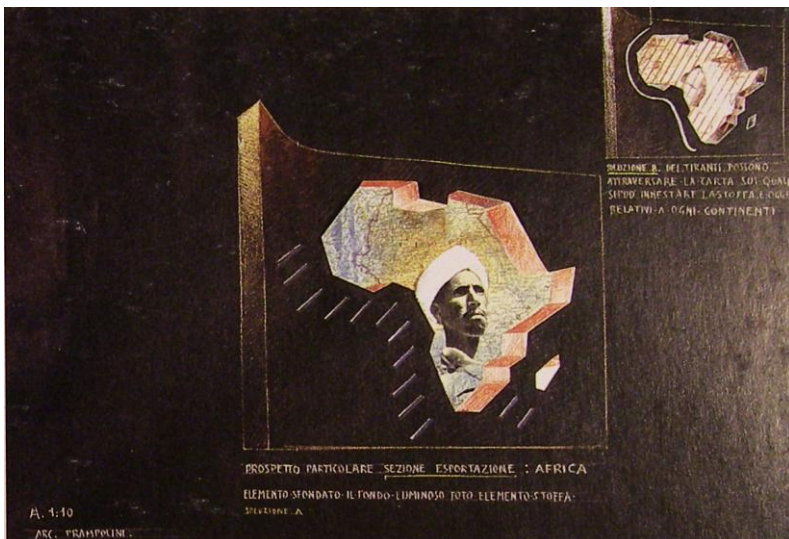


Fig. 61. E. Prampolini, Bozzetto per allestimento della sezione esportazione, 1939, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, 1940.

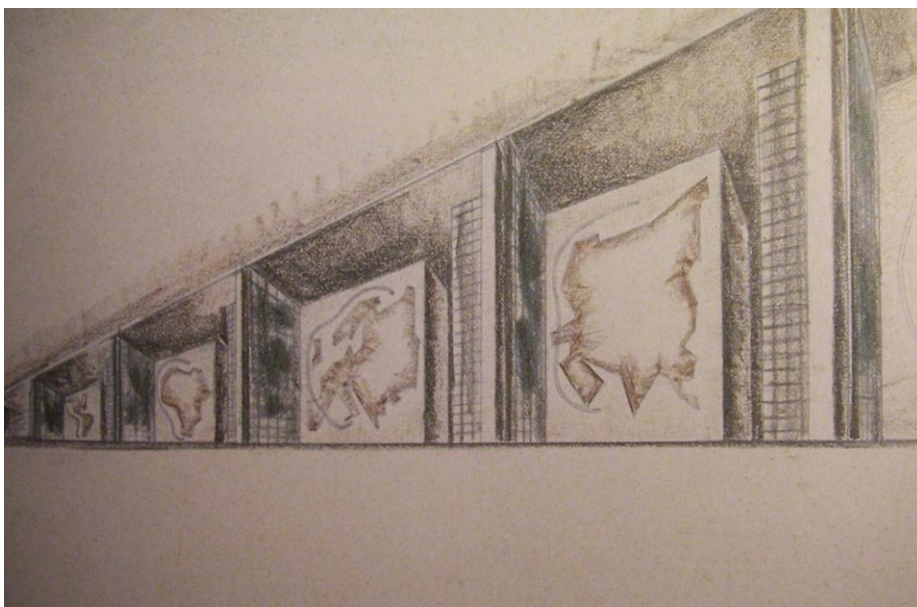


Fig. 62 E. Prampolini, Bozzetto per allestimento, 1939, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, 1940.

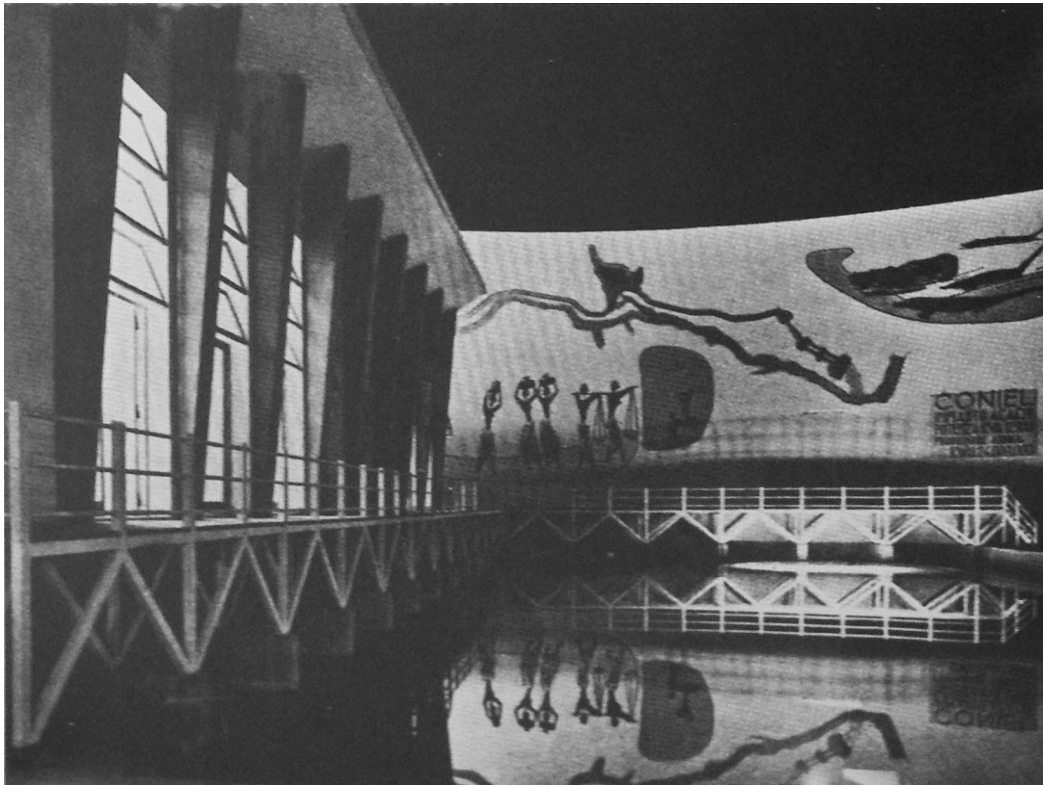


Fig. 63. E. Prampolini, Interno del padiglione dell'Elettrotecnica, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.

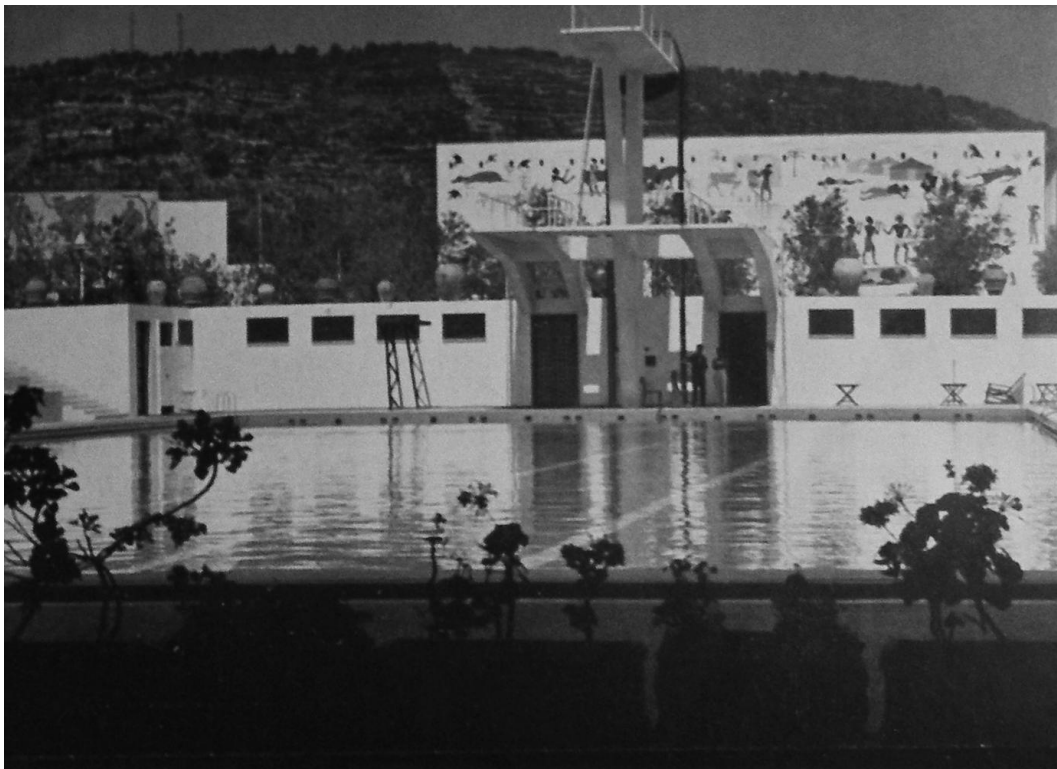


Fig. 64. Veduta esterna della piscina, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.

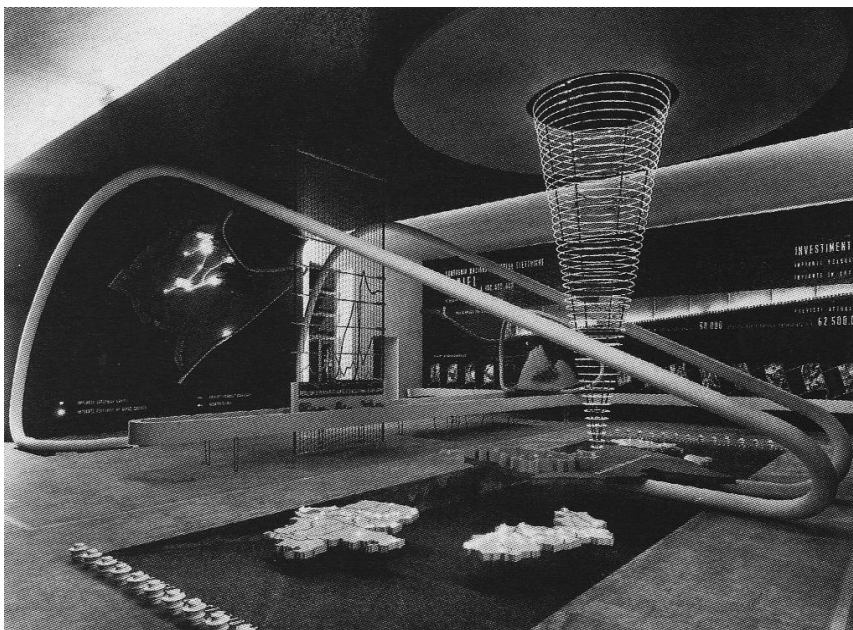


Fig. 65. E. Prampolini, Allestimento del padiglione dell'Elettrotecnica, Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.

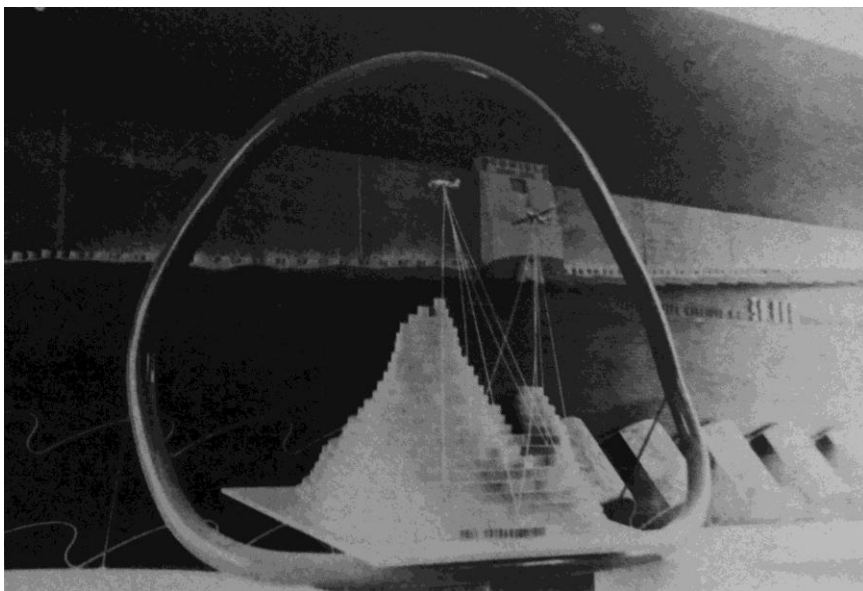


Fig. 66. E. Prampolini, Allestimento del padiglione dell'Elettrotecnica, Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.

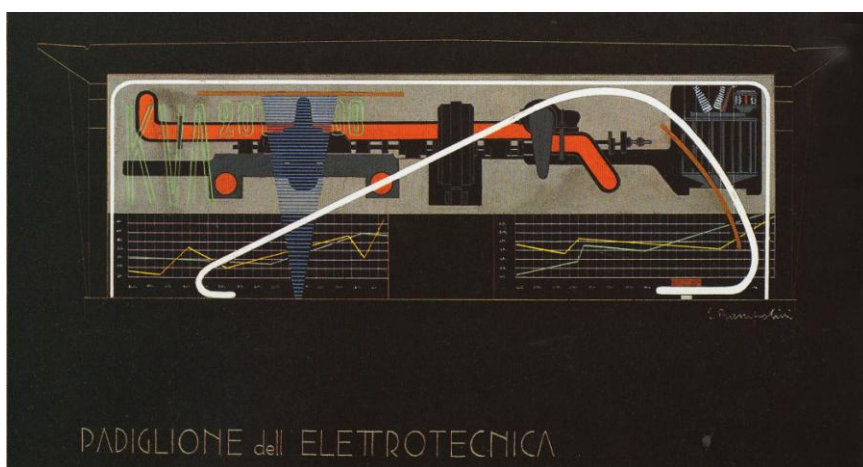


Fig. 67. E. Prampolini, Bozzetto per l'allestimento del padiglione dell'Elettrotecnica, 1939, Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.



Fig. 68. E. Prampolini, *Progetto C per la decorazione del teatro* (non realizzato), 1939, Prima Mostra Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.

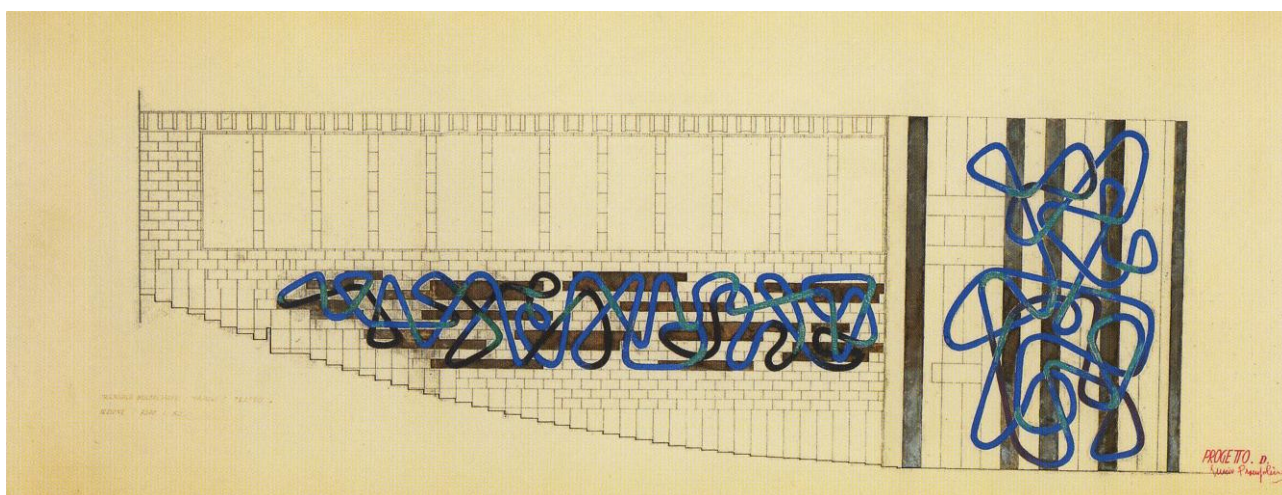


Fig. 69. E. Prampolini, *Progetto D per la decorazione del teatro* (non realizzato), 1939, Prima Mostra Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.

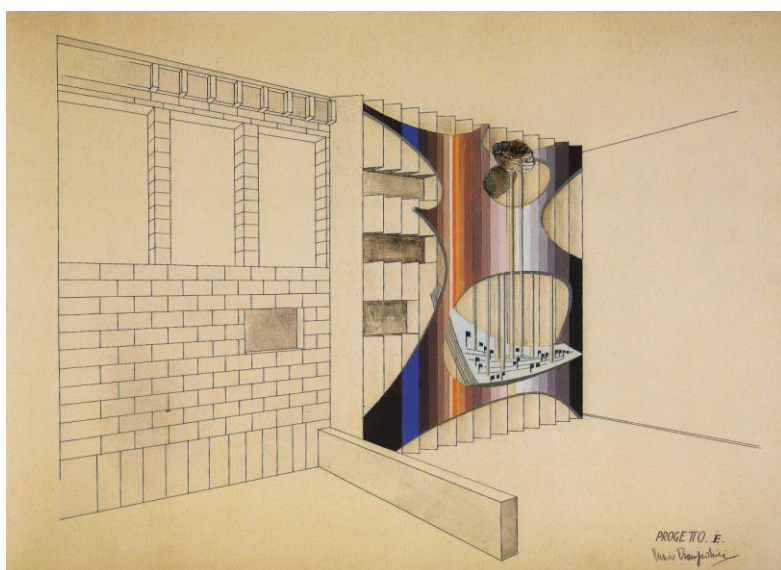


Fig. 70. E. Prampolini, *Progetto E per la decorazione del teatro* (non realizzato), 1939, Prima Mostra Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.

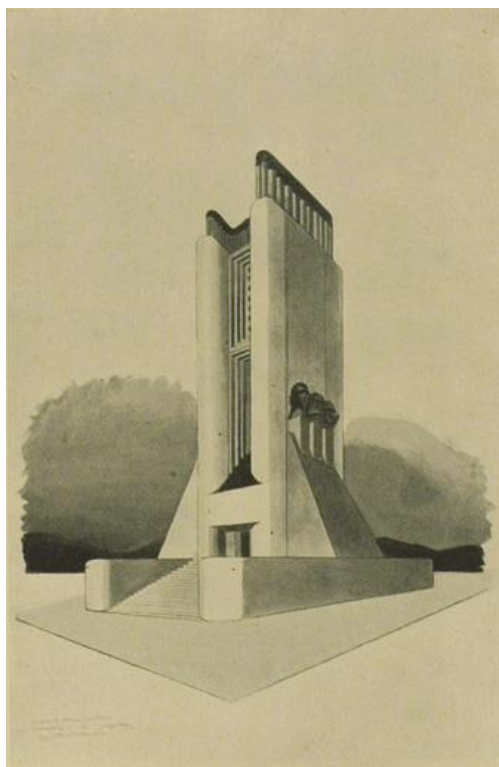


Fig. 71. E. Prampolini, disegno per il progetto di Monumento ai caduti di Como in memoria di Antonio Sant'Elia, 1930.

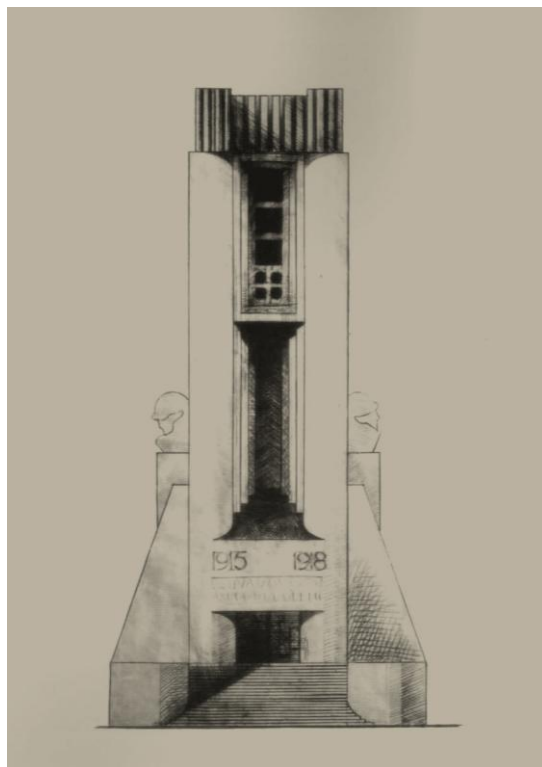


Fig. 72. E. Prampolini, disegno per il progetto di Monumento ai caduti di Como in memoria di Antonio Sant'Elia, visione frontale, 1930.

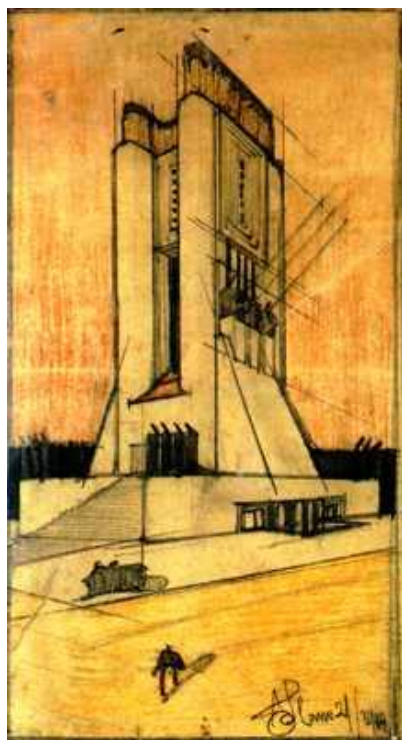


Fig. 73. A. Sant'Elia, Studio per una torre/faro, 1914.

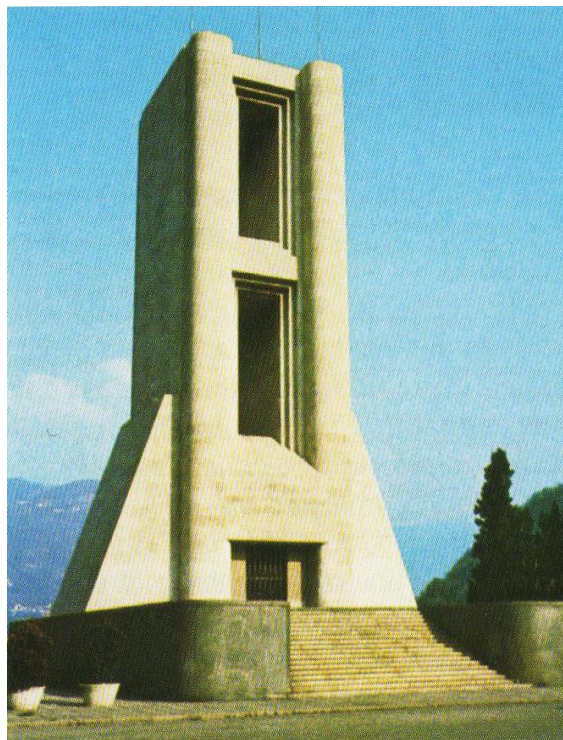


Fig. 74. G. e A. Terragni, Monumento ai caduti, Como, 1930.

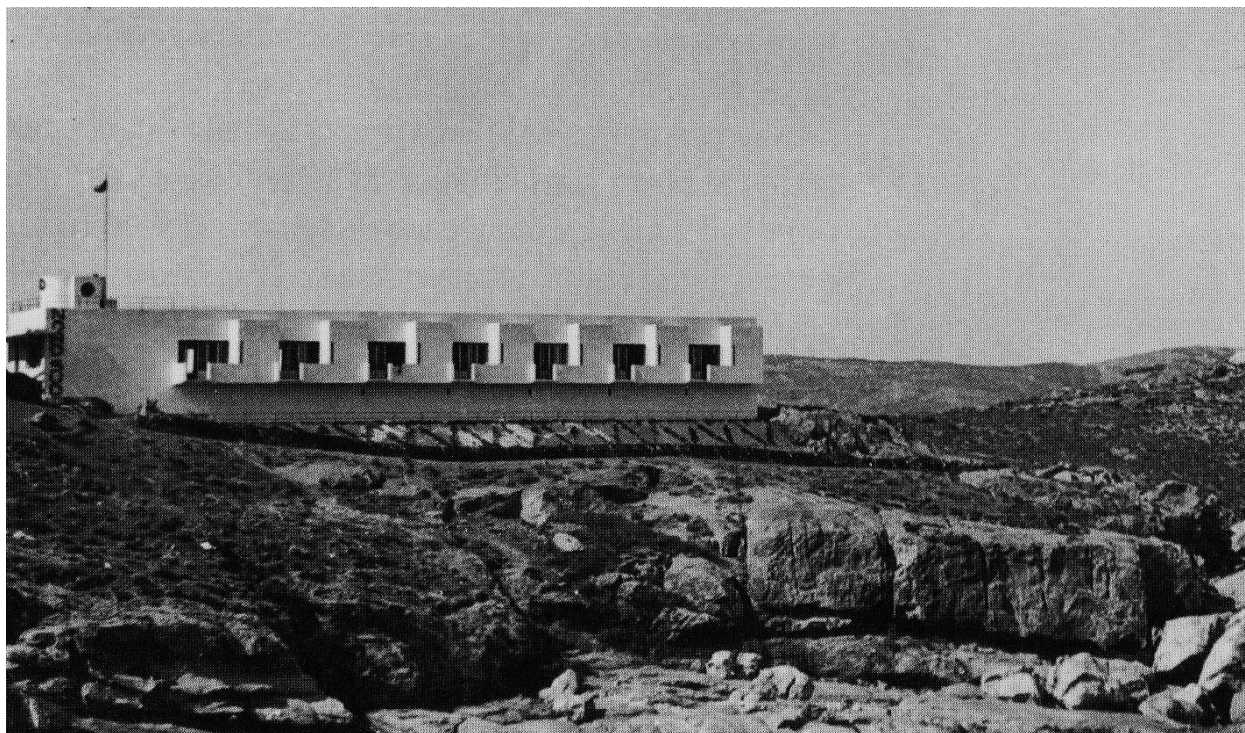


Fig. 75. A. Lurçat, Hotel Nord-Sud, veduta generale, Calvi, 1929-30.



Fig. 76. G. H. Pingusson, Albergo Latitude 43, visione d'angolo, Saint Tropez, 1932.

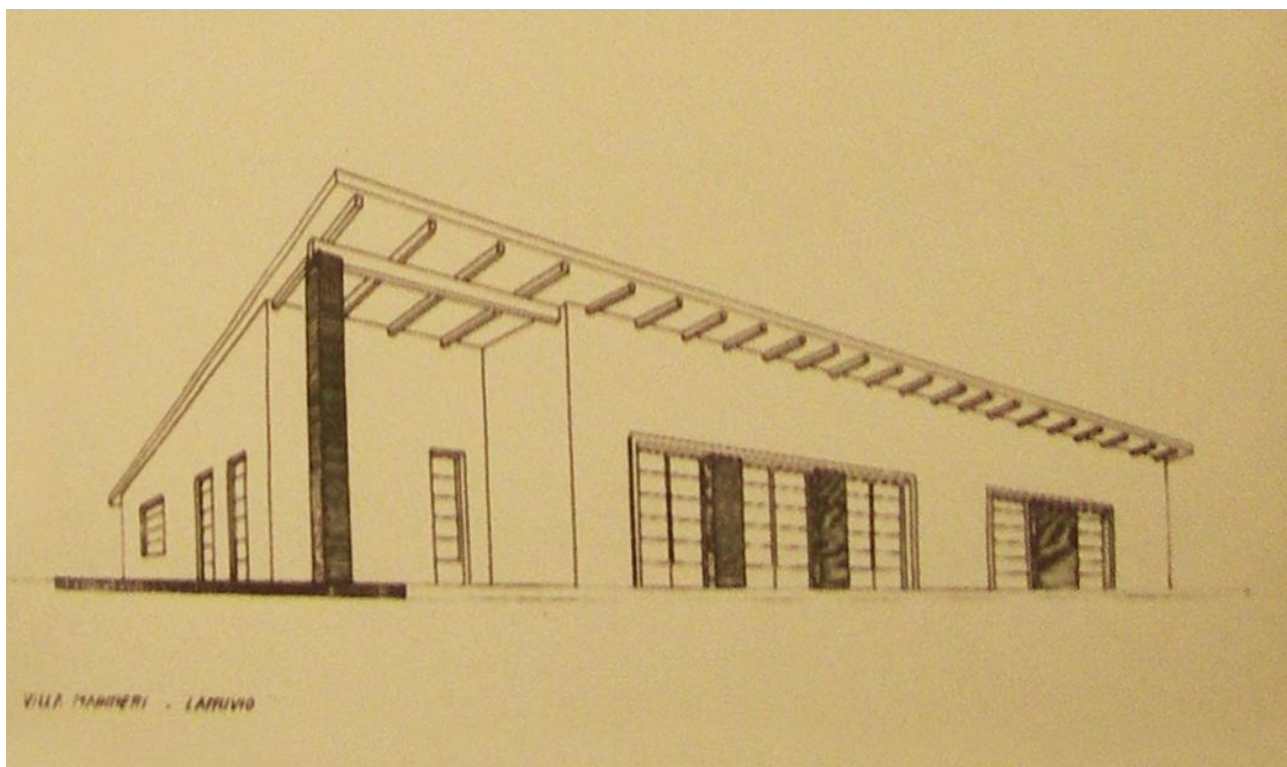


Fig. 77. E. Prampolini, Progetto di villa Marinetti, prospettiva, Lanuvio, 1941 circa.

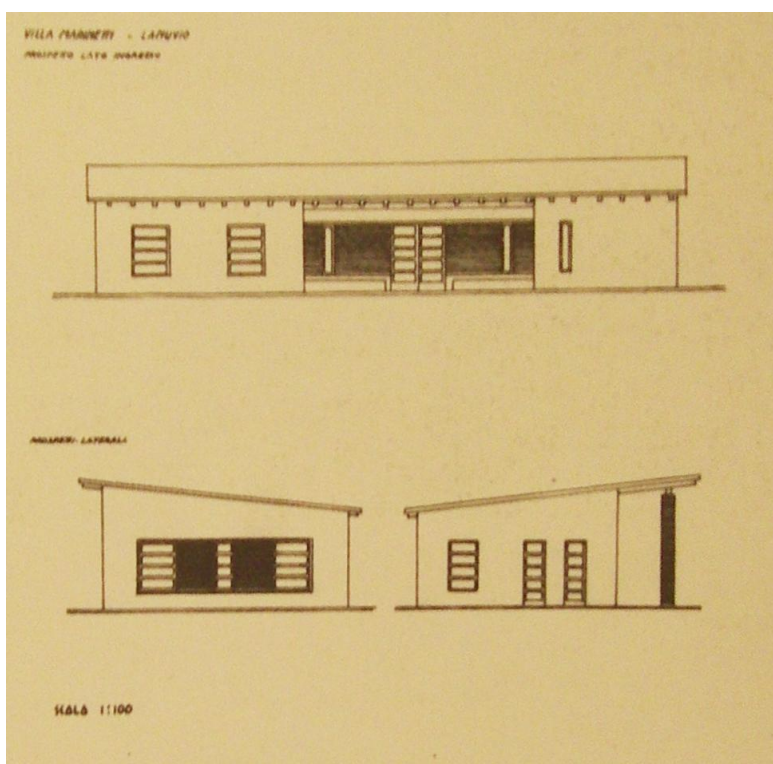
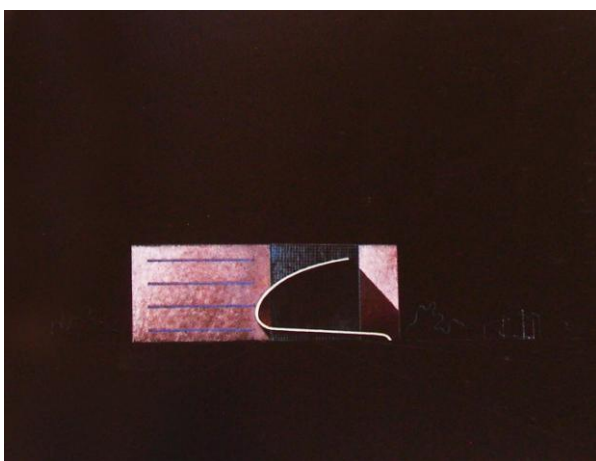
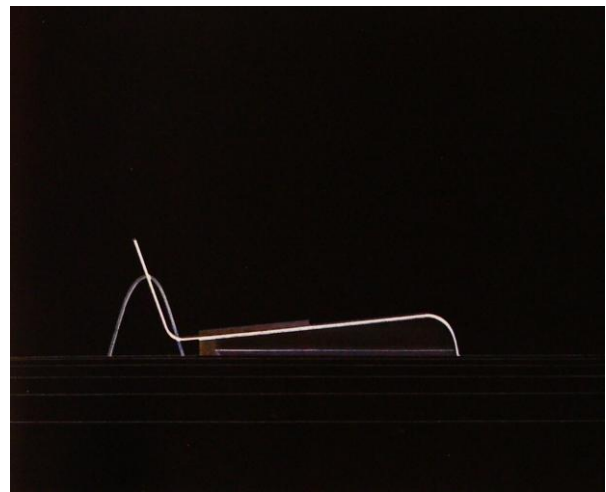
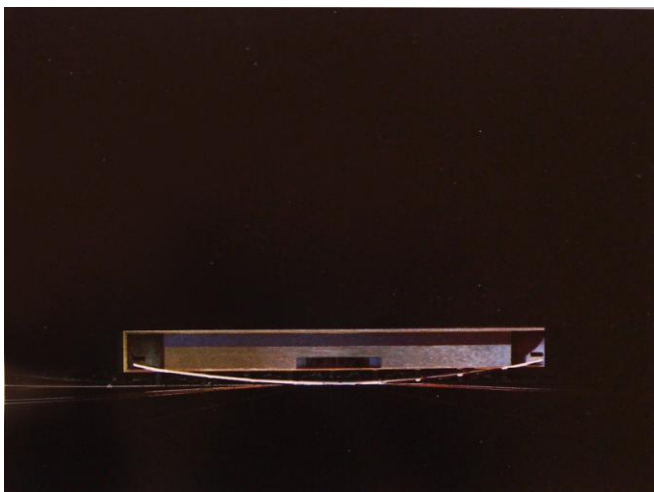
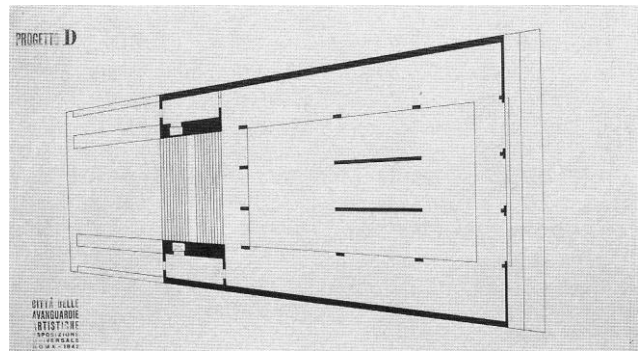
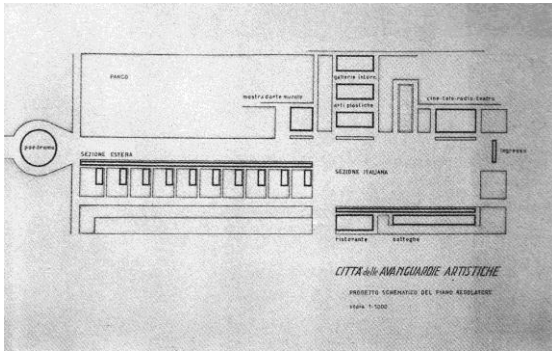


Fig. 78. E. Prampolini, Progetto di villa Marinetti, prospetti, Lanuvio, 1941 circa.



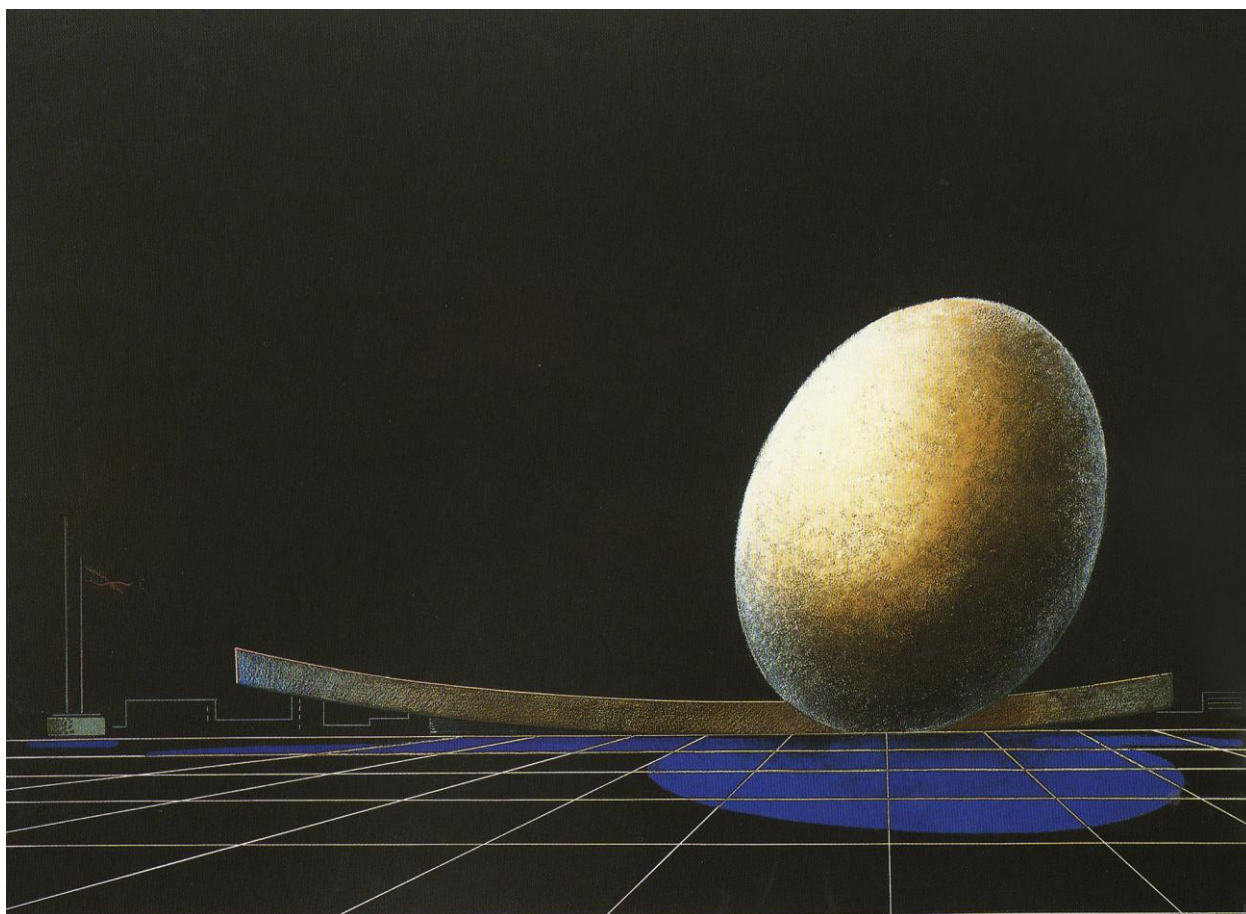


Fig. 85. E. Prampolini, Progetto per architettura polimaterica, Teatro-uovo, E42, Roma, 1940-41.



Fig. 86. E. Prampolini, Progetto per architettura polimaterica, sezione del Teatro-uovo per l'E42, Roma, 1940-41, collezione privata, Roma.

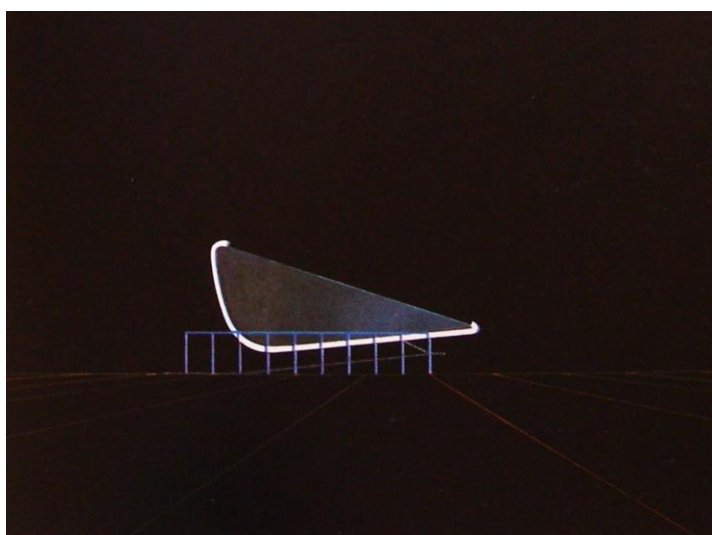


Fig. 87. E. Prampolini, Progetto di architettura polimaterica per l'E42, 1940-1941.



Fig. 88. E. Prampolini, Progetto per architettura polimaterica, E42, Roma, 1940-41.



Fig. 89. E. Prampolini, Progetto di architettura polimaterica per l'E42, 1940-1941.

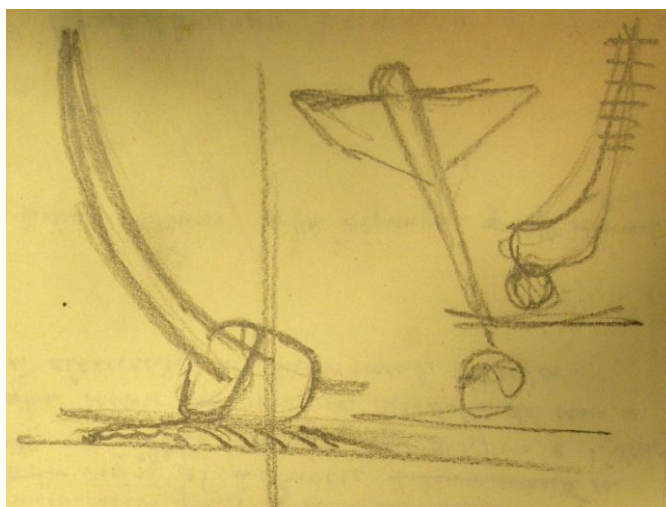


Fig. 90. E. Prampolini, Schizzo a matita per architettura polimaterica per l'E42, ante 1940. Inedito.



Fig. 91. C. Petrucci, Piano Regolatore di Castel Fusano (Roma), 1933.



Fig. 92. C. Petrucci, Veduta assonometrica del centro dei grandi alberghi, Castel Fusano (Roma), 1933.

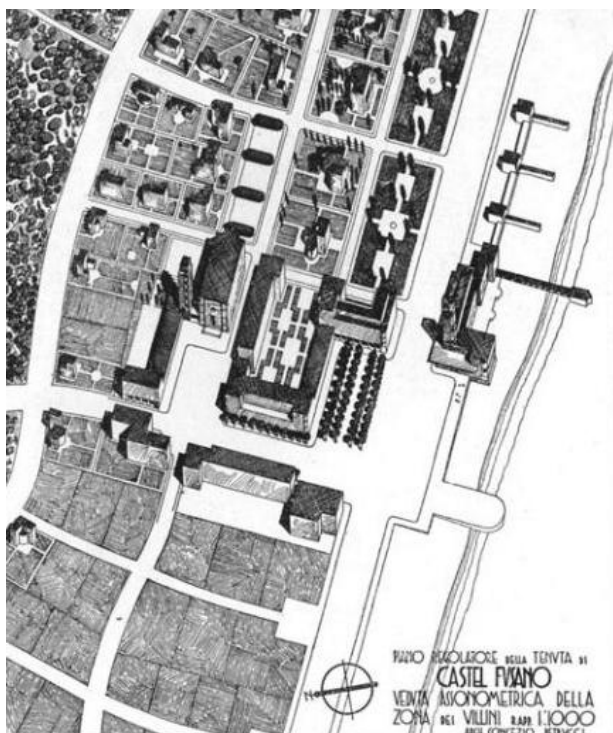


Fig. 93. C. Petrucci, Veduta assonometrica del centro del quartiere dei villini signorili, Castel Fusano (Roma), 1933.

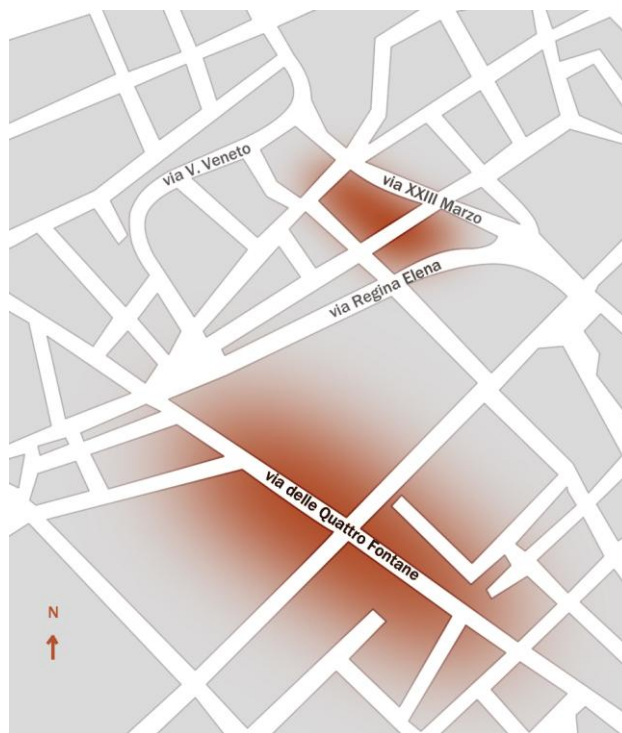


Fig. 94. Pianta della zona centrale di Roma con in risalto le aree ove Prampolini intendeva costruire i due alberghi tra 1938 e 1939. Non vi sono sufficienti indicazioni per circoscrivere maggiormente l'area relativa alla via delle Quattro Fontane.



Fig. 95. Pianta della zona centrale di Roma, particolare della zona tra via XXIII Marzo-via Regina Elena-via Vittorio Veneto, 1938.

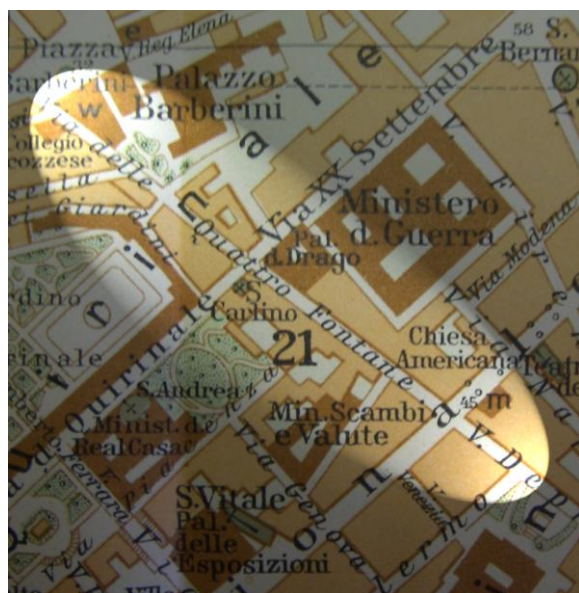


Fig. 96. Pianta della zona centrale di Roma, particolare della zona di via Quattro Fontane, 1938.

2. DALLA PLASTICA MURALE ALL'ARTE POLIMATERICA

2.1 LA PLASTICA MURALE FUTURISTA

2.1.1 La Prima e la Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista

La nascita dei nuovi linguaggi artistici definiti come Plastica Murale e Arte Polimaterica – che spesso si sovrappongono e si confondono tra loro – si intreccia profondamente con le vicende politiche e culturali italiane degli anni Trenta e Quaranta, con il dibattito sui diritti sindacali della classe degli artisti e la ricerca sull'accordo delle arti, e sarà propedeutica all'approvazione della legge cosiddetta “del 2%”, la quale sarà conseguenza e stimolo al tempo stesso di una profonda variazione dei rapporti tra arte, architettura e politica. Per capire le dinamiche di questi nuovi linguaggi artistici, è opportuno affrontare la loro analisi prima singolarmente, e in un secondo momento indagarne intrecci, relazioni, analogie.

Il termine “plastica murale” compare ufficialmente nel 1934 in occasione della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista presso il Palazzo Ducale di Genova. L'esposizione, curata da un direttorio tecnico-amministrativo composto dai futuristi Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Prampolini, Fillia (Luigi Colombo) e Federico De Filippis, è resa possibile grazie anche alla collaborazione delle autorità di Genova e soprattutto grazie all'interesse personale di Benito Mussolini.

Nel primo dopoguerra, una serie di eventi portano a un profondo cambiamento nel movimento futurista: la morte di Umberto Boccioni e di Antonio Sant'Elia; l'abbandono del movimento futurista da parte di Carlo Carrà per dedicarsi alla Metafisica e quello di Gino Severini per concentrarsi sul Cubismo; l'allontanamento di Ardengo Soffici e Mario Sironi. Queste improvvise assenze o defezioni creano una sorta di vuoto nella ancora “giovane” corrente artistica, incrinandone la compattezza e portandola ad un “cambio di guardia” che porta al cosiddetto

“secondo futurismo”: quello di Marinetti, Prampolini, Depero, Dottori, Mino Rosso, Nicolay Diulgheroff e Fillia¹. Si delineano, così, due prospettive di ricerca: da una parte il dinamismo e il cromatismo puro di matrice astratta e dall'altra il passaggio dal dinamismo futurista alla costituzione di valori plastici². Quest'ultima via si manifesta nella sua concretezza anche grazie alla Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale.

La pagina pubblicitaria dell'evento, apparsa sulla nuova rivista “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita” nel primo numero del luglio 1934, chiarisce immediatamente gli scopi della mostra:

«Questa Mostra, unica del genere nel mondo, tende a liberare l'artista dalla vecchia concezione del quadro da cavalletto estraneo alla vita, per rendere (come scrisse il creatore della nuova architettura Antonio Sant'Elia) il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito, dotando così gli edifici fascisti della loro plastica murale»³.

Il periodico “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita” è un'altra delle numerose riviste legate al movimento futurista italiano, caratterizzata da una tiratura limitata e da una breve vita: viene infatti fondata nel 1934 a Roma da Enrico Prampolini e Fillia, e pubblicata poi a Torino, con lo scopo di accogliere il dibattito culturale intorno al rapporto tra arte e architettura, con particolare interesse per l'architettura razionalista, per cessare la stampa già nel 1935.

La neonata rivista si rivela quale sede perfetta per “pubblicizzare” la plastica murale da applicare all'architettura futurista, «che implicitamente mentre esalta i principi positivi del funzionalismo – intuizione del calcolo e del suo carattere specifico – contempla i valori spirituali, umani e

¹ M. De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 245. La dicitura di “secondo futurismo” viene impiegata la prima volta da Guido Ballo nel 1956 in *Pittori italiani dal futurismo a oggi*, Edizioni Mediterranee, s.l., 1956 e nello stesso anno da Luigi Carluccio; mentre Enrico Crispolti la utilizza come etichetta dal 1958 per indicare le ricerche artistiche dei futuristi in Italia fra le due guerre. A tal proposito si veda E. Crispolti, *Il Secondo Futurismo: Torino 1923-1938*, Ed. F.lli Pozzo, Torino 1961, p.3. Tuttavia, già Gino Severini nel catalogo della mostra *Peintres futuristes italiens: du 27 décembre 1929 au 9 janvier 1930*, pubblicato nel 1929, nella prima pagina della prefazione riporta: «Rien d'etonnant que mes jeunes amis, comme nous jadis, et comme la seconde vague futuriste composée de Prampolini, Depero, etc., aient eu à cœur de se faire connaître ici» e in un articolo intitolato *Revisione del Futurismo*, apparso il 31 gennaio del 1937 su “Meridiano di Roma”, nel descrivere i mezzi espressivi impiegati dagli artisti futuristi degli anni Trenta, dichiara: «La linea pittorica nella quale, in generale, si sono avviati, è quella di un simbolismo d'immagini assai soggettivo e inumano, che si trova fra lo sviluppo logico del primo futurismo [...]» e prosegue elencando i nomi oltre a quello di Marinetti di: «Prampolini, Depero, Fillia, Dottori, Tato, ecc. Essi mantengono vivo quello spirito di lotta, di evasione, di libertà e di avventura che, nel settore artistico, è sempre di attualità.» Gino Severini afferma quindi dal 1929 l'esistenza di una “seconda ondata futurista” e nel 1937 decretando la sussistenza di una “maniera” pittorica del primo futurismo è come se certificasse già l'etichetta di “secondo futurismo”.

² E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Bari 1987, pp. 22-23.

³ Pubblicizzazione della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, luglio 1934, n. 1, p. 11; a proposito della plastica murale futurista si veda la tesi di dottorato di F. Villanti, *La plastica murale. Completamento “costruttivo” dell'architettura futurista*, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, relatrice E. Cristallini, Viterbo, A.A. 2009-2010, XXII ciclo; la voce “Plastica murale” di L. Grueff, in E. Godoli (a c. di), *Il dizionario del futurismo*, Vallecchi, Firenze 2001, II vol., pp. 888-892 e M. Cioli, *La Plastica Murale Futurista*, in M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni fra futurismo e Novecento*, L. S. Olschki, Firenze 2011, pp. 193-198.

biologici»⁴, secondo il modello rappresentato dagli edifici di Sant'Elia, quale migliore manifestazione dell'architettura fascista.

Da quello che Prampolini chiama «funzionalismo-futurista», un funzionalismo architettonico caricato di valori «umani», scaturisce l'esigenza di «animare, queste masse funzionali, questi volumi costruttivi, queste vaste superfici in movimento, con elementi di *forma-colore* che si identifichino con l'architettura stessa, creando una forza emotiva fra l'ambiente e il paesaggio»⁵.

La plastica murale segna quindi una svolta all'interno del dibattito italiano sull'unità delle arti, già sviluppato dalle avanguardie e nelle scuole d'architettura europee negli anni Venti come la Bauhaus e De Stijl⁶. Si pensi ad esempio alle pitture murali, di matrice astrattista, dell'artista tedesco Willi Baumeister, messe in relazione all'architettura nelle esposizioni del Werkbund del 1922 e 1924 a Stoccarda⁷.

Enrico Prampolini, uno degli artisti futuristi che si è lungamente dedicato a questa collaborazione tra le diverse discipline, dichiarava, sempre sulle pagine di "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", l'importanza di «trovare una nuova formula di intima collaborazione» tra gli architetti e gli artisti, dato che esistono «dei nuovi orientamenti plastici, tali da non compromettere la potenza espressiva strutturale delle nuove costruzioni e al tempo stesso mantenere intatte le esigenze di funzionalità»⁸.

L'espressione "plastica murale" verrà, tuttavia, ancora meglio chiarita attraverso un "manifesto", formula comunicativa prediletta dai futuristi, dal titolo programmatico: *Un Manifesto Polemico. La Plastica Murale Futurista*⁹, firmato da Marinetti, Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini, Rosso, Tato.

Il Manifesto enuncia l'evoluzione e la nascita della plastica murale, che segue quella del movimento futurista nel 1909, sviluppandone i principi di «futurismo-orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore» e di «futurismo-arte-vita»¹⁰.

Il primo, in Italia, ad impiegare diversi materiali per realizzare un'opera d'arte, che andasse oltre il piano bidimensionale, anche se non ancora applicata all'architettura, era stato il pittore e scultore futurista Umberto Boccioni nel 1912, in *Fusione di una testa e di una finestra* attraverso l'impiego di legno, vetro, ferro, porcellana, ciocche di capelli e in *Costruzione dinamica di un galoppo* attraverso l'utilizzo di legno, latta, rame e cartone.

⁴ E. Prampolini, *L'architettura dell'Italia fascista*, in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", I, luglio 1934, n. 1, p. 8.

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ Vedi il V *Manifesto* di De Stijl in *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Bertelsmann Fachverlag, Berlin 1964, trad. it. *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi, Firenze 1970.

⁷ Come riferimento alla figura di Willi Baumeister si veda *Willi Baumeister. 1889-1955*, catalogo della mostra, De Luca, Roma 1971.

⁸ E. Prampolini, *L'architettura dell'Italia fascista*, cit., p. 9.

⁹ Marinetti, Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini, Rosso, Tato, *Un Manifesto Polemico. La plastica Murale futurista*, in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", I, dicembre 1934, n. 5, p.3.

¹⁰ *Manifesto del futurismo*, in "Giornale dell'Emilia", 5 febbraio 1909.

La sua invenzione trova riscontro nel *Manifesto della scultura futurista* del 1912, dove lo stesso Boccioni scrive: «[...] anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica».

Nel marzo del 1915 i pittori futuristi Giacomo Balla e Fortunato Depero aggiungono un altro tassello all'evoluzione dell'idea di plastica murale, formulando il manifesto intitolato *Ricostruzione futurista dell'universo*, proiettato verso una rivoluzione e amplificazione delle possibilità decorative.

Negli stessi anni, il "pittore futurista" Enrico Prampolini dichiara la necessità di "evadere dalla pittura", pubblica il manifesto *Costruzione assoluta di moto-rumore* e introduce per la prima volta il termine "polimaterico"¹¹.

Appare evidente come fondamentali per la nascita della plastica murale siano proprio questi "manifesti", tra i quali si ricordano: *La religione della velocità*, *L'estetica della macchina*, *Lo splendore geometrico e numerico*, *Le parole in libertà*, *Le tavole parolibere*, *Il tattilismo* di F. T. Marinetti.

Ritornando al testo del *Manifesto Polemico*, vi si legge a tale proposito:

«L'architettura futurista ideata da Antonio Sant'Elia nel 1913, iniziando la trasformazione architettonica mondiale, nei suoi successivi sviluppi esigeva una sua plastica murale che animasse e riscaldasse le superfici interne, questa plastica murale doveva fatalmente essere quella creata dai compagni futuristi [...]. L'architettura moderna, derivata da Antonio Sant'Elia, manca spesso di una plastica murale, specialmente all'interno ed è spesso funestata dall'anacronismo deprimente di affreschi, pitture o sculture tradizionali assolutamente fuori posto. L'aeropittura, l'aeropoesia e l'aeromusica futuriste, nate dopo la conflagrazione mondiale, immensificarono e spiritualizzarono tutte le precedenti invenzioni e ricerche»¹².

Il movimento futurista che nel manifesto dell'architettura del 1914, al punto 4, rigettava la decorazione come qualche cosa di sovrapposto all'architettura, inventa negli anni Trenta la "plastica murale" come parte integrante dell'architettura e non decorazione nel senso tradizionale del termine¹³.

In conclusione, la poetica e complessa definizione di plastica murale per i futuristi è:

«[...] un armonioso ingranaggio di:

- 1) edificio nuovo;
- 2) genio artistico ispirato direttamente dalla vita dinamica d'oggi e di domani;
- 3) volontà accanita di originalità e di distacco netto dalla tradizione. Se un tempo il soggetto storico e la nostalgia del passato poterono produrre

¹¹ Marinetti, Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini, Rosso, Tato, *Un manifesto polemico...*, cit., p. 3.

¹² *Ibid.*

¹³ Fillia, *Ragione d'essere della plastica murale*, in "La Città Nuova", III, 5 gennaio 1934, n.1.

capolavori ciò si dovette all'umanità d'allora capace d'illudersi di poter rivivere sentimenti lontani. La nostra epoca, che giustamente ha suscitato sulle labbra di Boccioni la nuova parola «Modernolatritia», seppellisce per strapotenza concentrata i secoli leggendari come realtà e come sogno. Il futurismo, infatti, ha avuto fra i suoi principali scopi quello di lanciare uno stile del movimento in continuo movimento che strappa gli uomini dall'ammirazione del passato e li proietta in un desiderio entusiasta di futuro;

4) rilievo di volumi suggestionanti per simultaneità di pittura e scultura, che distrugge l'impassibilità neutrale dei muri lisci e nudi;

5) industria e chimica devote all'arte, preoccupate di fornire alla Plastica Murale un'infinita varietà di materiali, affini o contrastanti, per caratteristiche di forma, colore, peso, densità, resistenza, tattilismo, sorpresa, nuova tavolozza poliispiratrice;

6) meccanica che perfeziona agevola e velocizza la vita pratica dell'uomo moltiplicando i piaceri estetici e gareggia in rapidità ed esattezza con le mani poetiche dell'artista;

7) paesaggi e urbanismi circondanti illuminanti profumanti compenetranti con colori suoni odori rumori;

8) vita sensibilità e prospettive aviatorie»¹⁴.

Due futuristi, Enrico Prampolini e Gerardo Dottori, già nel 1932, partecipando agli allestimenti della Mostra della Rivoluzione Fascista a Roma, avevano dato degli esempi di un «primo tentativo di plastica murale»¹⁵, aprendo la strada alle esposizioni interamente dedicate a questa nuova concezione creativa futurista.

La Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista è una manifestazione inedita e diversa rispetto allo scenario delle esposizioni italiane precedenti poiché, come sottolineano le energiche parole di Marinetti: «fuori da ogni carattere teorico, presentò precisi modelli da applicare immediatamente in ogni tipo di edificio fascista, ambientando cioè con una plastica originale sintetica dinamica virile ottimista le assemblee di studio, festa, forza militare o gloria che la Rivoluzione Fascista nutre di originalità sintesi virilità ottimismo e sincerità mussoliniana»¹⁶.

La mostra, che doveva rappresentare una vetrina delle potenzialità della plastica murale, è costituita come una sorta di concorso, per il quale si dovevano presentare bozzetti di opere da realizzare in edifici reali. I materiali della gara-esposizione avevano dunque un carattere prevalentemente «pragmatico», finalizzato alla realizzazione delle opere d'arte più che all'enunciazione di un «manifesto» ideale: un'assonometria in bianco e nero dell'ambiente, con la plastica murale, in scala 1/10; un bozzetto a colori (eseguito con qualsiasi tecnica) in scala 1/5 e un particolare al vero

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ F. T. Marinetti, *L'architettura e le arti decorative negli stili dei vari tempi*, in 6. *Convegno "Volta" promosso dalla classe delle arti: Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative: Roma, 25-31 ottobre 1936-XIV*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1936, p. 42; si veda inoltre *Prima Mostra italiana di Plastica Murale*, in «La Città Nuova», III, 5 gennaio 1934, n. 1.

dell'opera con i materiali stabiliti per l'esecuzione definitiva (eccettuato nel caso di fusioni o di materiali preziosi) che dovevano illustrare pareti o ambienti per quindici “costruzioni fasciste”¹⁷.

Il *Regolamento* della Mostra recitava infatti:

«Il Comitato Esecutivo propone che si svolgano dei soggetti e delle ideologie adeguate alle seguenti costruzioni: Case del Fascio, Case del Balilla, case delle Piccole Italiane, Aeroporti, Scuole, Palazzi del Governo, Palazzi Municipali, Stazioni, Palazzi delle Poste, Case degli Italiani all'estero, Istituti assistenziali, Caserme della M.V.S.N.. Costruzioni Sportive, Sedi del Dopolavoro, Colonie Estive. [...] Una giuria composta di architetti e di esperti sceglierà le opere degne per la Mostra e in un secondo tempo quelle fra le esposte, che saranno IMMEDIATAMENTE REALIZZATE negli Edifici Fascisti»¹⁸.

Marinetti, sempre in qualità di *leader* del movimento futurista, promuove instancabilmente il progetto di questa mostra presso ministri, prefetti, podestà, segretari federali e, sempre secondo le sue parole¹⁹, questi gli avrebbero garantito la realizzabilità negli edifici pubblici di un certo numero di progetti esposti, da selezionare tra quelli segnalati dalla giuria presieduta dallo stesso Marinetti e composta dallo scultore Edoardo De Albertis (Commissario del Sindacato Belle arti della Liguria), dal pittore Gerardo Dottori, dagli scrittori Ugo Nebbia e Umberto Notari, dagli architetti Manlio Costa, Guido Fiorini, Rosolino Multedo e Giuseppe Rosso (Segretario del Sindacato architetti della Liguria)²⁰. Il sottosegretario all'Educazione Nazionale Ricci avrebbe poi visitato la mostra per avere «modo di scegliere le opere da realizzare negli edifici dell'O.N.B.»²¹.

La mostra viene ulteriormente arricchita da un programma collaterale di manifestazioni di poesia, arte e musica, concretizzate attraverso una gara poetica dal tema *Gli affari del primo Porto mediterraneo: Genova*, una conferenza dell'architetto Guido Fiorini sulla *Tensistruttura*, un'esposizione di arte sacra futurista presso la Galleria Vitelli di Genova e una serie di concerti di «aeromusiche sintetiche geometriche e curative» di Giuntini²². Numerosi sono i partecipanti e notevole il successo riscosso dalla manifestazione.

Prampolini, che assieme a Giuseppe Rosso, ne aveva curato l'allestimento, espone le opere: per palazzi del governo: *Sintesi cosmica dell'idea fascista*, *Simultaneità di simboli*; per Case del Fascio: *Ritmi ascensionali delle forze fasciste*; per Case dei Balilla: *Gioventù fascista*, *Credere-Obbedire-Combattere* e *Libro e moschetto fascista perfetto*; per colonie estere: *Ho cambiato il cielo ma non ho cambiato l'animo*; per le case degli italiani all'estero: *Espansione della passione fascista nel*

¹⁷ F. T. Marinetti, *Prima Mostra di Plastica Murale per l'edilizia Fascista*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, agosto 1934, n. 2, p. 5. La prima mostra di plastica murale si tenne dal 14 novembre 1934 all'11 gennaio 1935. Si veda inoltre l'articolo *Cronache genovesi. La I° mostra nazionale di plastica murale*, in “Emporium”, XL, novembre 1934, n. 479.

¹⁸ *Regolamento della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista* in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, agosto 1934, n. 2, p. 6.

¹⁹ F. T. Marinetti, *Prima Mostra di Plastica Murale per l'edilizia Fascista*, cit., p.5.

²⁰ Editoriale anonimo, “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, novembre 1934, n. 5, p.1.

²¹ *La prima Mostra di plastica murale sarà inaugurata stasera dal ministro Ercole. L'accademico Marinetti esalterà lo spirito della decorazione polimaterica*, in “Il secolo XIX”, 14 novembre 1934.

²² *Ibid.*

*mondo*²³. I vincitori risulteranno essere: Enrico Prampolini, Alf Gaudenzi, Giovanni Braggion, Dino Gambetti, Lombardo-Calcaproma, Frixone, Benedetta, Peruzzi, Fortunato Depero, Pippo Oriani e Mino Rosso. Tra le proposte segnalate per la realizzazione di plastiche murali in edifici pubblici compaiono le opere di Fillia, Mino Rosso, Oriani, Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Benedetta, Ambrosi, Andreoni, Tullio d'Albisola e Crali²⁴.

Grazie a questo grande successo, alla Prima Mostra di Plastica Murale ne seguirà una seconda, più ampia e ricca, aperta a tutti gli iscritti al Sindacato Fascista Belle Arti, arricchita da concorsi con premi in denaro e con «realizzazioni assicurate» e sostenuta da una più stretta collaborazione con gli architetti e con le case produttrici di materiali innovativi²⁵.

La seconda edizione della Mostra di Plastica Murale si svolge nel 1936 con sede nei Mercati Traianei di Roma, dedicata al tema delle plastiche murali per l'Italia e l'Africa, territorio ormai entrato a far parte dei domini italiani dopo le aggressive campagne coloniali del governo fascista. In questa occasione, vengono indetti due concorsi a cui si poteva partecipare individualmente o in gruppo e utilizzando «tutti i materiali» e «tutte le tecniche»²⁶. Per il primo concorso, vengono definiti gli edifici di destinazione e relativi temi delle opere come segue: «1) per le Case del Fascio: LA GUERRA ITALIANA IN AFRICA ORIENTALE; 2) per i Palazzi del Governo in Africa Orientale: L'ASSEDIO ECONOMICO». Per il secondo concorso invece: «1) per una Colonia Estiva (marina): L'AVIAZIONE DELL'ITALIA FASCISTA; 2) per un sopraporta del palazzo del Mare: TRAFFICI MARITTIMI»²⁷.

Accanto alle sale dedicate ai partecipanti ai concorsi vi era un "Salone delle realizzazioni di Plastica Murale" dove erano state esposte una serie di plastiche murali realizzate da gruppi di artisti futuristi. Queste plastiche, come si legge nel catalogo della mostra erano «destinate ad edifici pubblici governativi»²⁸. Ad esempio, la plastica *Comunicazioni ferroviarie* di Benedetta, Ambrosi e Tato era riservata al Ministero della Comunicazione, così come *Comunicazioni postelegrafoniche* di Prampolini, Oriani e Mino Rosso e *Visitate l'Italia* di Cesare Andreoni e Favalli. Per la Casa Balilla di La Spezia doveva trovare posto *Il Duce* di Carmassi, mentre per la sede del Dopolavoro dell'Industria *Sintesi del Dopolavoro I.A.C.* di Monachesi e Tano²⁹. Abbiamo una descrizione dell'opera *Comunicazioni postelegrafoniche* di Prampolini dalle pagine di "Emporium": «un grande

²³ *Prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*, catalogo della mostra, Stile Futurista, Torino 1934, pp. 14, 19, 27, 34, 40.

²⁴ *Le premiazioni della Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", II, giugno 1935, n. 10, p. 33.

²⁵ *Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", II, luglio 1935, n. 8-9, p. 8.

²⁶ *2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa: ottobre-novembre 1936, Roma, Mercati traianei / organizzata dal Movimento futurista*, catalogo della mostra, Edizioni futuriste di Poesia, Roma 1936, p. 11. Nel catalogo vengono pubblicati anche i testi di Prampolini, *Funzionalità architettonica del polimaterico* e una sintesi di *Al di là della pittura verso i polimaterici* e come nella precedente edizione *Un Manifesto polemico. La plastica murale futurista* e il regolamento del concorso.

²⁷ Ivi, pp. 11-13.

²⁸ Ivi, p. 14.

²⁹ *Ibid.*

polimaterico in vetro nero legno grezzo ceramica policroma e metallo lucente, sintetizzante i mezzi di comunicazione più moderni»³⁰.

Rispetto all'edizione precedente, dunque, la valenza propagandistica delle proposte prende il sopravvento su quella squisitamente artistica, e i partecipanti tendono a impiegare tecniche semplificate per poter avere una più alta probabilità di vedere realizzate le loro opere in edifici pubblici.

In realtà, i progetti presentati nel concorso-esposizione non trovano concretamente posto negli edifici pubblici, ma grazie al successo anche di questa nuova edizione, l'idea di plastica murale trova sempre maggiore diffusione e vi sono numerosi architetti che vogliono inserire nei loro edifici queste opere di artisti futuristi. Un esempio fra tutti è quello di Angiolo Mazzoni, che aderisce al "secondo futurismo" degli anni Trenta, diventando condirettore della rivista "Sant'Elia" e firmando il *Manifesto dell'Architettura Aerea Futurista*³¹.

È noto come Mazzoni realizzi in pochi decenni un incredibile numero di edifici pubblici (stazioni ferroviarie, palazzi delle poste, palazzi del Governatorato ecc.) sull'intero territorio nazionale: tra questi, un caso di particolare interesse per l'argomento che ci riguarda è quello del Palazzo delle Poste e telegrafi a La Spezia, i cui lavori si concludono nel 1933, per il quale l'architetto bolognese si avvale della collaborazione dei due artisti futuristi Prampolini e Fillia. I due vengono invitati a realizzare due plastiche murali aventi come tema *Le vie del cielo e del mare*. Fillia si dedica a *Le comunicazioni terrestri e marittime*, mentre Prampolini si occupa de *Le comunicazioni telegrafiche, telefoniche e aeree*.

I pannelli sono concepiti come parte integrante della superficie muraria, mentre i soggetti sottolineano, enfatizzandola, la funzione dell'edificio. Prampolini risolve il soggetto a lui affidato in una visionaria prospettiva aerea del golfo de La Spezia con in primo piano un realistico idrosilurante, riuscendo ad ottenere un risultato di forte astrazione, nella direzione di quell'idealismo cosmico al centro dei suoi interessi in quegli anni. Fillia mantiene una più radicata attenzione al soggetto anche se, liberato da qualsiasi dettaglio, intuisce la forza e la violenza del primo piano usato per dare forza comunicativa alle immagini. Proprio lo stesso Fillia commenta la sua opera sulle pagine de "L'opinione":

«le plastiche futuriste [sono] in assoluta armonia con le forme architettoniche dell'epoca meccanica. Nel palazzo delle Poste della Spezia la grande torre ha infatti quattro grandi pannelli che si legano in quattro pareti: pannelli in mosaico ceramico con bordature in alluminio [...]. Tutti e quattro i pannelli sono animati da un unico movimento d'insieme che li fa aderire strettamente alla ragione costruttiva della torre. E' una grande realizzazione eseguita dalla Società Ceramica Ligure che occupa circa 200 metri quadrati di parete e dimostra quali risultati moderni possa dare questo sistema di decorazione interna [...]. Il nuovo Palazzo delle Poste della Spezia è un segno sicuro del rinnovamento degli edifici pubblici italiani»³².

³⁰ Roma. *La II Mostra di Plastica Murale ai mercati traianei*, in "Emporium", XLIII, gennaio 1937, n. 505.

³¹ *Manifesto dell'architettura aerea futurista*, in "Sant'Elia", II, 1934, n. 3.

³² Fillia, *Il nuovo Palazzo delle Poste*, in "L'opinione", 13 novembre 1933.

La plastica murale, che aveva iniziato il suo percorso negli allestimenti delle esposizioni, abbandona la fase “sperimentale” per diventare parte integrante, con un ruolo da protagonista, degli edifici pubblici.

2.1.2 “Pittura murale” e “Plastica Murale”

Accanto e parallelamente alla teorizzazione della plastica murale futurista, che, come si evince dal *Manifesto polemico* segue un lungo e accidentato percorso, si sviluppa l’idea della “pittura murale”. Negli anni Trenta, la rinascita di un’arte murale si afferma non solo in Italia, ma anche a livello internazionale, dalla Francia all’Unione Sovietica, dalla Spagna al Messico, attraverso artisti del calibro di: Fernand Léger, José Clemente Orozco, Diego Rivera, José Maria Sert.

In Italia, è Mario Sironi che, allontanatosi dal movimento d’avanguardia per unirsi al gruppo “Novecento” – creato a Milano nel 1922 attorno alla teorica Margherita Sarfatti e che raccoglieva artisti tra cui Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi – per primo teorizza il concetto di “pittura murale” negli anni Trenta.

Collocandosi nel generale clima di “ritorno all’ordine” del primo dopoguerra, il gruppo dei novecentisti italiani propugna una ripresa della tradizione pittorica italiana “primitivista”, quella cioè che vedeva tra i capofila Giotto e Masaccio, assieme a quella rinascimentale, in funzione della creazione di una forma-volume, le cui premesse si trovano già in Valori Plastici e nella pittura di De Chirico e Carrà. Alle spalle delle teorie sironiane, quasi certamente troviamo il sostegno di Margherita Sarfatti, sua grande amica, che già dal 1919 esprimeva nostalgia per le rappresentazioni murali nel commentare le idee del manifesto del Bauhaus³³.

Con l’articolo pubblicato su “Il Popolo d’Italia”³⁴ il 1° gennaio 1932, che precede di un anno il *Manifesto della pittura murale*³⁵, Sironi propone il recupero dell’affresco non come mera riproposizione dell’immagine “da cavalletto” su una superficie più grande, ma come elemento generatore di nuove problematiche di spazialità, di forma e di espressione, cercando una relazione con l’avanguardia futurista e cubista.

Nello stesso articolo Sironi auspica, inoltre, il raggiungimento dell’armonia tra le arti plastiche che dovrà confluire nel rinnovamento delle tre arti:

«Rinnovamento dell’architettura alla quale la decoratività pittorica porterà un calore profondo, una vitalità affascinante e meravigliosa, rinnovamento della pittura e della scultura rinsanguate da nuovi principii costruttivi volti a rendere espressive e significative le grandi superfici murali, oggi tanto spesso deturpate da decoratori e mestieranti»³⁶.

³³ M. Sarfatti, *Teorie*, in “Il Popolo d’Italia”, 8 settembre 1922; E. Pontiggia, *Mario Sironi: il mito dell’architettura. L’immagine e l’idea dell’architettura nella pittura sironiana*, in *Mario Sironi: il mito dell’architettura*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1990, p. 23.

³⁴ L’articolo venne ripubblicato ne “L’Arca” nell’aprile del 1932, in “Domus” in maggio e il 17 maggio su il “Corriere Padano” di Ferrara.

³⁵ Manifesto pubblicato su “Colonna. Periodico di civiltà italiana” nel dicembre del 1933.

³⁶ M. Sironi, *Pittura murale*, in “Il Popolo d’Italia”, 1 gennaio 1932.

Egli poi prosegue definendo il quadro come forma espressiva ormai inadatta per l'epoca moderna, aprendo così la strada a quello che sarà il Manifesto della Pittura Murale:

«L'ambizione degli artisti è stata finora per il quadro. Forma ormai ristretta e insufficiente per le sintesi attuali, visione chiusa nelle anguste pareti delle cornici, accordo monotono e troppo semplice per le complesse orchestrazioni della vita moderna, o troppo debole e incapace di incatenare l'attenzione degli uomini, in questa epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti»³⁷.

La questione dell'unità delle arti viene nuovamente ripresa da Sironi in un altro articolo apparso sempre ne "Il Popolo d'Italia" dell'8 gennaio 1933 e intitolato *Architettura ed arte*, in cui si scaglia contro l'architettura razionalista che a suo giudizio ha causato la "messa al bando" di pittori e scultori nella vita artistica pubblica, rivendicando il ruolo sociale dell'arte:

«La polemica sull'architettura moderna non riguarda soltanto l'architettura, bensì è importante attuale di primo ordine anche per la pittura e la scultura. Infatti, per la prima volta forse nella storia dell'arte, pittori e scultori, ai quali vanno aggiunte tutte le categorie di decoratori minori, considerati ormai ospiti inutili e incomodi, sono stati addirittura scacciati dal loro regno dagli osservatori del razionalismo architettonico.

Le ragioni di questa bislacca crociata sono varie: dalle estetiche alle pratiche. Non ci occuperemo delle ragioni pratiche. Che gli architetti oggi siano spinti ad una rigida economia nelle costruzioni, che quindi accolgano anche volentieri tutte le occasioni per rimanere in ogni senso soli nel computo delle disponibilità, non ci interessa, quanto esaminare il tentativo di dare una giustificazione estetica alla tendenza dell'architettura a escludere gli artisti dalla partecipazione al rendimento estetico di una fabbrica. La madre delle arti, seguendo il costume moderno, non vuole figliuoli, ovvero l'architettura farà da sé, col semplice, e ahimè spesso troppo abbondante, aiuto della squadra e del compasso»³⁸.

Sironi manifesta grande rispetto per il Futurismo, restituendogli il giusto merito per il contributo, a suo giudizio, dato allo sviluppo dell'architettura moderna quando dice: «se si pensa che le modernissime, le più avveniriste tendenze architettoniche hanno un'origine e una stretta parentela nel movimento artistico della pittura cubista e futurista, la cosa sa di ingratitudine»³⁹.

Proprio da questo articolo, probabilmente, i futuristi, e in particolare Enrico Prampolini⁴⁰, riprendono e sviluppano alcuni dei concetti sironiani, specialmente nei passi in cui questi afferma:

«L'avvenire di un'architettura moderna deve essere concepito:

- 1) all'infuori di una funzionalità meccanica della vita e di tutti i concetti che essa ha generato;
- 2) secondo i bisogni dello spirito latino, le sue concezioni, le sue sensibilità.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ M. Sironi, *Architettura ed arte*, in "Il Popolo d'Italia", 8 gennaio 1933.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Cfr. E. Prampolini, *L'architettura dell'Italia fascista*, cit., p. 8.

L'architettura è stata funzionale, razionalista, e ora è più semplicemente razionale. Essa ammette finalmente che esistono bisogni dello spirito e funzioni inerenti allo spirito che non hanno niente a che fare con le funzioni materiali, sole finora contemplate dalla modernità architettonica. [...] fa riflettere ampiamente all'errore delle soverchie astrazioni e rimpiangere il calore non solo dell'architettura dei secoli grandi, ma di tutta l'arte pittorica scultorea che la rivestiva, la integrava e l'anima, così come fanno gli occhi e la bocca sopra una bella testa di donna. [...] l'eccesso di funzionalità rasenta la mania e sta diventando ridicolo e dannoso»⁴¹.

Nel maggio del 1933, Corrado Cagli si unisce a Sironi per chiedere, sulle pagine di "Quadrante", *Muri ai pittori* e la collaborazione tra le arti, e un mese dopo s'inaugura la V Triennale di Milano, dove sono ospitate le mostre di arte decorativa, di architettura, quella dell'abitazione moderna e di pittura murale che ornava gli ambienti monumentali. In questa occasione, Sironi può concretizzare nella pratica la teoria della sua espressione artistica assieme a De Chirico, Funi, Campigli e molti altri artisti provenienti da diversi orientamenti e appartenenti a diverse generazioni (FIGG. 26-27). Una trentina di pitture murali, al termine dell'esposizione, vengono tuttavia ricoperte da vernice bianca, quindi distrutte per riutilizzare la sede del parco⁴².

Il mancato riscontro, dopo la V Triennale dell'intenzione di far diventare il movimento "Novecento italiano" veicolo espressivo esclusivo dell'arte di regime, induce i principali artisti che vi avevano partecipato con i loro affreschi a stendere un programma di idee per cercare di assumere la pittura murale quale espressione della grandezza della civiltà italiana⁴³.

A dicembre viene presentato al pubblico il *Manifesto della pittura murale*, firmato da Massimo Campigli, Carlo Carrà, Achille Funi e Mario Sironi. In tale documento gli artisti rivendicano e ribadiscono la funzione sociale di questa nuova "arte":

«essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura e più direttamente ispira le arti minori. L'attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell'affresco, facilita l'impostazione del problema dell'Arte Fascista. Infatti: sia la pratica destinazione della pittura murale (edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione), siano le leggi che la governano, sia il prevalere in esse dell'elemento stilistico su quello emozionale, sia la sua intima associazione con l'architettura, vietano all'artista di cedere all'improvvisazione e ai facili virtuosismi. Lo costringono invece a temprarsi in quella esecuzione decisa e virile, che la tecnica stessa della pittura murale richiede»⁴⁴.

La vicenda della pittura murale s'inserisce così, all'interno di quel più ampio contesto della ricerca dell'Arte di Stato, dello "stile fascista".

⁴¹ M. Sironi, *Architettura ed arte*, cit.

⁴² V. Fagone, *La V Triennale di Milano*, in *Muri ai pittori: pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1999, p. 114.

⁴³ E. Camesasca (a c. di), *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 155.

⁴⁴ M. Campigli, C. Carrà, A. Funi, M. Sironi, *Manifesto della pittura murale*, in "Colonna. Periodico di civiltà italiana", dicembre 1933.

E proprio nel rivendicare questo ruolo da protagonista, la pittura murale entra in conflitto e in competizione con la sorella-rivale: la Plastica Murale futurista.

Il contrasto si esprime con animati dibattiti sulle pagine di diverse riviste e quotidiani tra cui “La Tribuna”, la “Gazzetta del Popolo”, “Quadrivio” e altri ancora, dove Marinetti, Fòrges Davanzati, Bardi e Maraini pubblicano i loro interventi riguardo la pittura murale, i suoi valori sociali ed estetici⁴⁵.

Enrico Prampolini, sempre perfettamente inserito nel suo tempo, scrive nel 1933 un contributo su tali questioni che viene pubblicato su “La Terra dei Vivi” il 10 settembre. Egli fissa in questo articolo, in tre punti, i termini essenziali della polemica che convergono su tre domande fondamentali:

«I°) Quale sarà il contenuto rappresentativo della pittura murale dell'era fascista? II°) Quale l'espressione stilistica e plastica? III°) Quali gli artisti interpreti di questa nuova espressione plastica, spirituale e sociale dell'Italia d'oggi?»⁴⁶.

Sempre nello stesso testo, Prampolini sottolinea, polemicamente, come:

«Fòrges Davanzati e Bardi si schierano esaltando la pittura murale attuale (ad esempio quella della Triennale) come espressione sufficiente ad esaltare le origini e le opere del Regime e tutto quanto può riportare la pittura ad un nuovo orientamento spaziale, Marinetti e noi futuristi sosteniamo una giusta rivoluzione ed evoluzione stilistica, plastica e tecnica, scaturita dai nuovi orientamenti spirituali, scientifici, sociali e tecnici che la nuova civiltà meccanica e i nuovi ordinamenti ideologici e sociali del fascismo hanno spalancato dinanzi alla nostra sensibilità radio-attiva»⁴⁷.

Prampolini, che assieme a Marinetti, Fillia e gli altri futuristi aveva “creato” la plastica murale, proclama che «non è concepibile dare vita a delle nuove forme, se queste a loro volta non si esprimono con un nuovo linguaggio» ed «è naturale quindi che a una nuova realtà plastica corrisponda un'adeguata nuova realtà tecnica»⁴⁸. Se l'architettura dell'epoca romana affidava la propria «espressione figurativa-spaziale» al mosaico e all'encausto; quella rinascimentale all'affresco e al graffito; quella barocca alle grandi prospettive con «prolungamenti plastici-realistici»; l'architettura moderna – e per moderna egli intende ovviamente quella futurista, razionalista e funzionale – deve esigere una nuova interpretazione plastica delle vaste superfici, quali elementi caratteristici della nuova architettura.

⁴⁵ Si veda ad esempio: F.T. Marinetti, *L'architettura di Sant'Elia e la pittura murale*, in “Quadrivio”, I, 13 agosto 1933, n. 2; P.M. Bardi, *Risveglio della pittura murale*, in “Quadrivio”, I, 13 agosto 1933, n. 2; P.M. Bardi, *Pittura murale. Difesa di un diritto*, in “Quadrivio”, I, 27 agosto 1933, n. 4; F.T. Marinetti, *Pittura murale. Una lettera di F.T. Marinetti*, in “Quadrivio”, I, 10 settembre 1933, n. 6.

⁴⁶ E. Prampolini, *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche*, in “La Terra dei Vivi”, I, 10 settembre 1933, n. 6; MACRO, CRDAV. FEP, fascicolo 051, S VII, 6, C 8, *Manoscritto sulla pittura murale*, 1933. Altri frammenti di tale testo sono stati pubblicati da Federica Pirani nel suo saggio *Prampolini e gli allestimenti*, in E. Crispolti, R. Siligato (a c. di), *Prampolini dal Futurismo...*, cit., p. 275.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

La nuova interpretazione plastica doveva concretizzarsi con «composizioni polimateriche» che avrebbero dato «fisionomia viva, intima ed espressiva» alle nuove architetture. In questo scritto, tra l'altro, Prampolini inizia ad usare il termine "polimaterico", affiancandolo a quello di "plastica murale". Attraverso l'uso di materiali diversi, la plastica murale polimaterica poteva trovare posto negli edifici dell'epoca mentre l'affresco, che recuperava gli antichi procedimenti medievali, agli occhi dei futuristi era una tecnica legata al passato con richiami troppo manifesti verso l'antico. Anche Angiolo Mazzoni in un telegramma inviato allo stesso Prampolini si esprimeva in modo entusiasta sul polimaterico, attaccando con parole forti la tecnica dell'affresco⁴⁹.

Le polemiche si animano sempre di più e un altro violento contrasto si manifesta, in modo esplicito, al VI Convegno Volta svoltosi nel 1936, dedicato ai *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*. Al convegno erano stati invitati numerosi artisti, architetti e critici sia italiani che stranieri, tra i quali figurava anche una personalità di primissimo piano come Le Corbusier. Questa manifestazione è significativa di come la nuova "idea" artistica della plastica murale, introdotta dai futuristi, trovi immediata eco nel dibattito italiano e poi europeo. Marinetti, che era stato invitato a contribuire con un intervento assieme a Gustavo Giovannoni su *L'architettura e le arti decorative negli stili dei vari tempi*, ne approfitta per "pubblicizzare" il nuovo linguaggio artistico della plastica murale decretandone «l'indiscutibile primato italiano» e dichiarando «la quinta Triennale di Milano [...] dal punto di vista dell'Arte murale un fallimento»⁵⁰.

Sironi, che compare fra gli invitati al convegno, non dà seguito alle parole di Marinetti, le quali vengono invece aspramente criticate da Carrà che, da ex futurista, riconosce nel futurismo «un cadavere che attende di essere seppellito» dato che non erano nè «novatori e anticipatori ma ritardatari, [come] lo prova l'ambiente da essi allestito alla VI Triennale [...] dove sono dei bassorilievi che ricordano Cambellotti di quarant'anni fa»⁵¹. L'epoca d'oro del Futurismo, sempre secondo Carrà, è terminata con lo scoppio della prima Guerra Mondiale, evento che «chiude l'Ottocento ed apre una nuova epoca sociale ed una nuova era artistica»; egli prosegue ardentemente ancora difendendo il lavoro svolto nella V Triennale poiché senza quella esperienza non vi sarebbero state le Mostre di Plastica Murale⁵².

⁴⁹ *Ibid.* Fillia riprenderà questi assunti espressi da Prampolini sulle pagine di "La Città Nuova", III, 5 gennaio 1934, n. 1, nell'articolo intitolato *Architettura e plastica murale* e nell'articolo *Plastica murale* pubblicato su "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", I, agosto 1934, n. 2.

⁵⁰ Numerose erano state le polemiche riguardo all'"infelice" riuscita della V Triennale a causa della mancanza di tempi adeguati nel preparare le superfici per accogliere gli affreschi che risultarono deteriorati e dalle figure deformate. Roberto Farinacci e Gianfranco Sommi Picenardi ne approfittarono per sferzare un attacco, sulle pagine di "Regime Fascista", antimodernista e dai tratti xenofobi contro gli organizzatori dell'esposizione, in particolare Margherita Sarfatti e Mario Sironi, arrivando addirittura a schierarsi in favore di Marinetti e del movimento futurista ritenuto "genuinamente italiano" rispetto al novecentismo dalle "origini esotiche". Su tale controversia si veda E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 228-229; R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Charta, Milano 1995, pp. 48-55; S. Lux, E. Coen (a c. di), *1935: gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*, Multigrafica, Roma 1985, pp. 136-138.

⁵¹ Intervento di Carrà sulla relazione di F. T. Marinetti in *6. Convegno "Volta"...*, cit., p. 52. Carrà, in questo intervento si riferisce con tutta probabilità ai bassorilievi di Enrico Prampolini per la sala di rappresentanza del palazzo podestarile di Aprilia.

⁵² *Ibid.*

La polemica su cosa era nato prima e su chi avesse la precedenza nell'investirsi dell'attributo di "Arte di Stato", si rivela però pretestuosa e inutile, visto che l'urgenza primaria per gli artisti italiani era, come vedremo in seguito, quella di rivendicare unitamente una funzione sociale, il diritto di lavorare e il diritto di essere sostenuti dallo Stato nelle loro attività.

2.1.3 L'Università della Plastica Murale di Prampolini

Enrico Prampolini contribuisce alla ricerca sulla plastica murale, all'interno del movimento futurista, non solo dal punto di vista pratico, ma soprattutto dal punto di vista teorico. Nonostante nel 1918 egli pubblicasse provocatoriamente il manifesto *Bombardiamo le Accademie ultimo residuo pacifista*⁵³, dove proponeva di sopprimere l'accademia, vista come istituzione passatista, e sradicare totalmente qualsiasi insegnamento, quasi vent'anni dopo si avvia invece – più pragmaticamente – a progettare una propria istituzione volta all'insegnamento artistico. Ne sono testimonianza i documenti del suo archivio, conservati presso il Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive di Roma, che teorizzano una università per la nuova espressione plastica.

«La parola è oggi dell'architettura. Per gli artisti questa madre delle arti, fondatrice di comunioni spirituali, ha il compito di riportare nella palestra delle arti plastiche una nuova passione per lo spazio costruito, per l'ordine, la misura, la proporzione, al fine di esaltare un'animistica dell'attivismo contemporaneo. La nostra civiltà ci ha insegnato il valore dello splendore geometrico; la vita aerea, le nuove prospettive verticali. L'architettura, interprete delle contingenze umane, sta innalzando nello spazio il suo potente, canto costruttivo, con tutte le esigenze tecniche e funzionali, quindi estetiche. Questi nuovi e meravigliosi blocchi di individualità collettive, si profilano all'orizzonte nudi e muti mentre lanciano un monito agli artisti delle arti plastiche perché abbandonino il loro timido meschino covile, privi di fantasia, attendono senza tregua l'ora del risveglio, affinché l'ermetismo delle loro superfici costruttive (ma inanimate) trovi nella fantasia creatrice dei nuovi maestri della plastica murale una risonanza vivente e profonda»⁵⁴.

Con queste parole, si apre il *Promemoria per la Fondazione di una Università d'Arte Murale* che introduce il progetto del centro studi che Prampolini intendeva fondare, il cui scopo era l'«insegnamento artistico in funzione architettonica».

Le aspirazioni di Prampolini sono quelle di portare, nel quadro del nuovo ordinamento della Carta della Scuola di Bottai del 1939,⁵⁵ «un contributo all'insegnamento superiore per la disciplina di

⁵³ E. Prampolini, *Bombardiamo le Accademie ultimo residuo pacifista*, in "Noi", II, febbraio 1918, n. 1-2, preceduto da E. Prampolini, *Un proclama degli artisti italiani: "Bombardiamo le Accademie e industrializziamo l'arte"*, in "Il Fronte Interno", III, 1-2 febbraio 1918, n. 32.

⁵⁴ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, V, 8, C/1, *Promemoria per la Fondazione di una Università d'Arte Murale*, pp. 1, 2.

⁵⁵ Prampolini conservava nel suo archivio una pubblicazione del 1940 della Carta della scuola: Ministero dell'educazione nazionale, *Carta della scuola: preceduta dalla relazione al duce e con brevi note illustrative di Umberto Renda*, G. B. Paravia, Torino 1940. Prampolini in questa sede fa riferimento al paragrafo della Carta della scuola relativo a *L'ordine dell'istruzione artistica*, p. 20.

tutte le arti plastiche murali»⁵⁶. «Si tratterebbe – scrive ancora nel *Promemoria* – di una istituzione superiore per architetti decoratori e per pittori e scultori che, terminati i loro studi regolari, intendono dedicarsi all'allestimento di interni ed esterni, dove, accanto all'insegnamento teorico da parte di artisti e professori, gli studenti dovrebbero lavorare sotto la direzione di tecnici dei diversi generi d'arte murale. Scuola di elementi scelti, quindi, che ancora non è stata mai realizzata e che – è bene notare – non deve esser considerata né una scuola professionale di arti e mestieri, né una scuola d'arte decorativa»⁵⁷.

Prampolini perora appassionatamente il suo progetto anche nel 1935 a Parigi dove trova l'adesione, per la parte direttiva, di Marinetti, Paul Valéry e Eugène d'Ors. In quel periodo proprio a Parigi, dopo l'eco della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale, si stava svolgendo il Salon de l'Art Mural, primo salone internazionale d'arte murale dedicato al dibattito sui rapporti tra architettura e decorazione. La mostra, organizzata da Saint-Maur, Schoedelin e da Ozefant ha un prestigioso comitato d'onore formato da artisti come Kandinsky, Delaunay, Derain, Gleizes, Zadkine. Significativo che Saint-Maur, fondatore nel 1935 dell'associazione d'Arte Murale, sarà colui che preparerà e proporrà la legge “dell'1%” per gli artisti in Francia, approvata nel secondo dopoguerra sotto il Ministero Malraux, analoga alla nostra legge “del 2%”. Prampolini viene invitato al Salon, dove espone l'opera *Trasfigurazione della materia*; ma, con sua grande delusione, scopre che l'esposizione parigina non rispecchia le intenzioni della plastica murale futurista⁵⁸.

Forse anche per questo motivo, egli cercherà di fare chiarezza su questa idea istituendo una università per l'arte murale che «doveva avere carattere internazionale». Il suo ambizioso progetto concepito attorno al 1935, che subisce tuttavia un brusco arresto a causa dello scoppio della guerra in Etiopia⁵⁹, durata dal 3 ottobre 1935 sino al 9 maggio del 1936, prosegue sino almeno al 1940, anno di pubblicazione della Carta della Scuola, all'interno del cui programma si auspicava l'inserimento della nuova istituzione prampoliniana.

La scuola vagheggiata da Prampolini fondava il suo insegnamento, di durata biennale, sulla suddivisione in tre parti: teorica, tecnica e pratica, ciascuna delle quali comprendente cinque corsi; anche se in una prima versione dell'ordinamento aveva previsto solo due facoltà d'insegnamento, quella tecnica e quella teorica, per aggiungervi successivamente quella pratica⁶⁰.

La parte tecnica e la parte pratica si articolavano nei corsi di: mosaico, polimaterico, affresco, plastica e pittura murale. La parte teorica prevedeva, invece: funzionalità architettonica dell'arte

⁵⁶ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, V, 8, E/3, *Promemoria per la Fondazione di una Università d'Arte Plastica Murale in Roma*, p. 2.

⁵⁷ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, V, 8, C/1, *Promemoria per la Fondazione di una Università d'Arte Murale*, p. 5.

⁵⁸ E. Prampolini, *La lettera di Enrico Prampolini inviata alla stampa parigina*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, II, settembre 1935 n. 11-12. Prampolini critica gli organizzatori della mostra per non aver recepito i principi fondamentali dell'arte murale: armonia dell'opera con la parete architettonica, diversità di concezione fra un'opera murale e un quadro da cavalletto e attenzione alle modalità d'installazione di un'opera murale. A questa lettera (pubblicata su “Comœdia”, “Beuax-Arts”, “Intransigeant”, “Paris-Soir”) seguirà la replica di Shoedelin, apparsa sempre in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, II, settembre 1935, n. 11-12.

⁵⁹ Ivi, p. 6.

⁶⁰ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, V, 8, E/3, *Promemoria per la Fondazione di una Università d'Arte Plastica Murale in Roma*, p. 4.

murale, architettura, corso di fantasia, storia ed estetica e un ultimo corso suddiviso a sua volta in cinque corsi straordinari di architettura, scultura e pittura da tenersi da artisti e professori italiani e stranieri in dodici lezioni.

Prampolini elenca poi i vari insegnanti per la facoltà tecnica: Gino Severini e Angelo Canevari assistiti da Vincenzo Renzi e Giorgio Pianigiani per il Mosaico; Enrico Prampolini e Bruno Munari, assistiti da Edmondo Pietrostefani per il Polimaterico; Giulio Rosso, Giovanni Guerrini, Marcello Nizzoli e Alessandrini per la Pittura Murale⁶¹; Mario Mirko Vucetich assistito da Edgardo Mannucci per la Plastica Murale; Cipriano Efisio Oppo, Mario Tozzi e Massimo Campigli assistiti da Canali per l’Affresco. Per la facoltà teorica invece si incontrano: Alberto Sartoris per Funzionalità architettonica dell’arte murale; Enrico Prampolini per Ritmica spaziale; Gino Severini in Armonia e composizione; Federico Pfister per Storia ed estetica; Bruno Barilli, Carlo Belli, Emilio Cecchi, Franco Ciliberti, Francesco Flora, Giuseppe Pagano, Giò Ponti, per Soggetto e fantasia⁶².

La scuola doveva avere fondamenti teorici, ma anche pratici, come testimonia una nota manoscritta dell’artista, poi mantenuta anche nella stesura definitiva del programma, nella quale si prevedeva la possibilità che la spesa del materiale artistico potesse essere ammortizzata, in parte o totalmente, con «l’esecuzione da parte degli allievi di lavori destinati ad opere pubbliche»⁶³, offrendo agli studenti una vetrina per il mondo del lavoro.

Il programma di Prampolini non è affatto ideale e privo di fattibilità: egli provvede difatti a pianificare, in modo approssimativo, ma plausibile, le spese degli stipendi della direzione, dell’amministrazione, degli insegnanti e del personale subalterno, assieme a quelli d’impianto e d’esercizio; pensa anche all’istituzione di borse di studio per gli studenti, per favorirne l’afflusso da tutte le parti d’Italia.

Cinque laboratori, due aule piccole, una grande sala, la biblioteca, la sala di lettura, magazzini, depositi e uffici andavano a costituire gli ambienti per lo svolgimento della vita del Centro Studi. Anche se la «scuola d’arte murale esigerebbe come sede una nuova costruzione appropriata alle sue esigenze, [...] in principio essa potrebbe trovare posto in un fabbricato già esistente e adeguatamente trasformato»⁶⁴.

Purtroppo le idee di Prampolini non si concretizzano, ma nel corso della sua carriera, egli continua ad avere a cuore una riforma dell’istruzione artistica, più confacente a quelle che ritiene le esigenze dell’epoca moderna.

⁶¹ In una nota manoscritta compariva anche il nome di Sironi con punto interrogativo, successivamente barrato. Nell’archivio non sono presenti lettere indirizzate o ricevute da Mario Sironi.

⁶² MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, V, 8, H/1, *Promemoria per la Fondazione di una Università d’Arte Murale*.

⁶³ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, T, 8, E/10, *Promemoria per la Fondazione di una Università d’Arte Murale*.

⁶⁴ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, V, 8, C/1, *Promemoria per la Fondazione di una Università d’Arte Murale*, p. 5.

2.1.4 Le opere murali di Enrico Prampolini

Nell'Archivio Prampolini di Roma, è stato possibile rinvenire un fascicolo con gli elenchi di tutto il materiale che l'artista conservava nel suo studio di via Rubicone 8 a Roma, insieme ad altri in parte redatti dal fratello Alessandro e in parte redatti da lui stesso⁶⁵. Inoltre, con l'ausilio del catalogo curato da Enrico Crispolti e Rossella Siligato *Prampolini dal Futurismo all'Informale*⁶⁶, edito in occasione della donazione dell'Archivio Prampolini al Comune di Roma, e con l'incrocio dei dati desunti da altre pubblicazioni, è stato possibile ricostruire il patrimonio di opere a carattere murale che l'artista modenese ha prodotto. Si è voluto adottare un termine generico per raccogliere gli esempi di opere murali dato che alcune risultano vere e proprie plastiche, altre polimerici ed altre ancora semplici pitture murali bidimensionali, queste ultime realizzate probabilmente in base ai voleri della committenza. Difatti, come si potrà vedere, i saggi di plastica murale pura si trovano, più che altro, eseguiti per le esposizioni o mostre temporanee, dove ardimenti creativi potevano trovare facile sfogo. Delle diverse decorazioni murali eseguite da Enrico Prampolini esistono pochissime informazioni e immagini, per lo più in bianco e nero, da cui non è possibile risalire alle caratteristiche degli interventi.

Le prime esperienze di decorazione d'interni di Prampolini risalgono al 1918 e al 1921 quando realizza delle vetrate e quattro pannelli di ceramica per i suoi primi due studi di Roma (via San Nicolò da Tolentino e via Francesco Crispi), sedi poi della Casa d'Arte Italiana⁶⁷, di cui purtroppo non abbiamo testimonianze fotografiche, ad eccezione del mobilio.

Al 1921 risalgono invece i primi interventi di natura decorativa per ambienti pubblici, in particolare per il ristorante "Macacek" di Praga, con quattro pannelli pittorici, e per le sale del Moderne Theater-Ausstellung di Vienna nel 1924⁶⁸, di cui si è già accennato e di cui non si posseggono ulteriori dati.

Per il suo nuovo studio di Roma di via Rubicone, nel 1927, Prampolini realizza una vetrata decorativa, assieme al mobilio della camera della madre⁶⁹. Al 1928 sono ascrivibili due pannelli decorativi per il padiglione futurista alla Prima Mostra di architettura futurista al Parco del Valentino di Torino e la decorazione di Casa Manheimer a Parigi.

In quel periodo l'artista, trasferitosi da poco nella capitale francese, entra in contatto con committenti dell'aristocrazia parigina che gli commissionano l'allestimento delle proprie abitazioni. Questo è il caso della signora Manheimer che incarica il modenese di decorare la sala da bagno e il bar. La sala da bagno risulta dipinta con una serie di lunette sui toni del grigio e dell'azzurro,

⁶⁵ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 139, *Promemoria per la Fondazione di una Università d'Arte Murale*.

⁶⁶ E. Crispolti, R. Siligato (a c. di), *Prampolini dal Futurismo...*, cit. In particolare, si veda in esso il saggio di Federica Pirani, *Prampolini e gli allestimenti. "Effimero" e "Permanente". Un itinerario tra le ambientazioni e gli allestimenti di Prampolini dal 1928 al 1954*, pp. 279-300.

⁶⁷ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 128, S VII, B8, c 5, Elenco delle realizzazioni di Prampolini redatto da Alessandro Prampolini.

⁶⁸ A. Celesia, *Prampolini e l'architettura*, cit.; cfr. anche MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 128, S VII, B8, c 5, Elenco delle realizzazioni di Prampolini redatto da Alessandro Prampolini.

⁶⁹ *Ibid.*

mentre un corpo femminile fluttua tra aria e acqua; il bar è invece allestito con sette pannelli raffiguranti la serie dei *Piccoli giochi*, tra cui: *Gli scacchi*, *Il ping-pong*, *Le carte*⁷⁰.

Altro allestimento per una famiglia parigina è il boudoir di Casa Boas (1929) con quattro pannelli che dovevano raffigurare dei “fiori selvaggi” dai colori sgargianti. Dello stesso periodo risale anche la decorazione della villa della duchessa De La Salle a Bonneville in Savoia, di cui non si hanno però riscontri documentari⁷¹ e un dipinto per il soffitto del salone della Casa del fascio a Parigi di cui rimangono due bozzetti: uno a matita su carta da lucido e uno a tempera su cartoncino.

Sempre a Parigi, nel 1931, in occasione dell'Esposizione d'Arte Coloniale realizza, su volontà di Pietro Lanza di Scalea (commissario generale dell'Italia all'esposizione) sei pitture murali per il ristorante del Padiglione italiano costruito da Guido Fiorini⁷². Tema delle pitture è *Il continente nero alla conquista della civiltà meccanica*, soggetto che verrà felicemente ripreso più volte da Prampolini, in particolare alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli nel 1940. L'ossimoro di accostare i nuovi mezzi di comunicazione a soggetti rupestri e arcaici crea una simbiosi inusuale, ma di grande effetto. In *Feticcio meccanizzato* Prampolini personifica uno strumento musicale che agisce nell'atmosfera circostante; in *Fono-danza* l'artista unisce nel ballo un uomo e una donna di colore; in *Radio-fauna* il suono della radio ammalia gli animali selvaggi della savana; in *Il sole tatuato* una formazione di aeroplani imprime la sua immagine meccanizzata sul sole; in *Lo schermo del deserto* domina il contrasto fra l'immagine di una fabbrica che si staglia entro un riquadro e il deserto con una sfilata di una tribù; mentre in *La magia della perla nera* viene rievocato e rivisitato, in chiave meccanica, il mito della nascita di Venere⁷³.

Dopo il grande successo all'esposizione parigina Prampolini viene chiamato anche per realizzare, come abbiamo già visto, due grandi pannelli pittorici delle dimensioni di m. 5x6, dal titolo *La battaglia di Via Mercati a Milano e l'incendio dell'“Avanti”* e *Arditismo e Futurismo*, per la “Sala del 1919” alla Mostra della Rivoluzione Fascista nel 1932.

Il 1933 è un anno pieno di attività: realizza un pannello decorativo in ceramica per il bar in via Magenta (attualmente bar “Bulloni” di via Lipari 2) a Milano; tre vetrate per il Palazzo delle Poste di Trento; due mosaici per il Palazzo delle Poste di La Spezia; la pittura murale per la V Triennale di Milano *La quarta dimensione*, nella quale, in contrasto con i soggetti degli altri artisti intervenuti alla manifestazione sceglie un tema riconducibile all'“idealismo cosmico”, dove una vittoria alata «nasce dalla materia effusa nello spazio»⁷⁴; infine la decorazione plastica *La Terra*, con gli arredi del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Chicago⁷⁵.

Tra 1934 e 1936 troviamo Prampolini impegnato nell'organizzazione della Prima e della Seconda Mostra di Plastica Murale. Per l'allestimento della prima mostra crea *Ritmi ascensionali delle forze fasciste*, collocata sulla parete di fondo del grande salone che accoglieva l'esposizione. Quest'opera

⁷⁰ F. Monarchi, *Prampolini alla conquista di Parigi*, in “Il Giornale di Genova”, 16 maggio 1929; F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., p. 281.

⁷¹ F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., pp. 281-282.

⁷² Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Presidenza Consiglio dei Ministri, 1931-1933, 14.01.3008, Relazione morale e finanziaria del Regio Commissario Generale dell'Italia all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi (1931) fatta a S.E. il Capo del Governo, Roma 22 ottobre 1932.

⁷³ *Peintures murales de Prampolini a l'Exposition Internationale Coloniale*, Micouin, Paris 1931.

⁷⁴ V. Orazi, *Pittura e scultura alla Triennale di Milano*, in “Cronaca prealpina”, 8 giugno 1933.

⁷⁵ D. De Dominicis, *Enrico Prampolini*, in S. Lux, E. Coen (a c. di), *1935: gli artisti...*, cit., p. 113.

può essere considerata a pieno titolo, a differenza di altre, una vera e propria plastica murale. È infatti realizzata con vetro colorato in azzurro, cel-bes, cromo-alluminio e l'impiego di luci dirette e indirette. In modo astratto, Prampolini trasfigura dei gagliardetti triangolari che finiscono per assumere le sembianze di ali d'aeroplano trasmettendo un ritmo ascensionale a tutta la composizione. Tra la Prima e la Seconda Mostra di Plastica Murale è invitato al Salon de l'Art Mural, organizzato da Mario Tozzi e Georges Vantongerloo, dove espone *Trasfigurazione della materia*, composizione eseguita attraverso l'impiego di diversi materiali. Ad Aprilia, per la sala di rappresentanza del Palazzo Podestarile, nel 1935, realizzerà invece *Nel solco di Roma*.

L'anno dopo Prampolini partecipa alla Seconda Mostra di Plastica Murale con l'opera *Comunicazioni postelegrafoniche*, realizzata con Mino Rosso e Pippo Oriani. Stando a dichiarazioni fatte da Gerardo Dottori, Prampolini avrebbe dovuto decorare anche il salone centrale con un grande "Plastico dell'Impero"⁷⁶.

Per lo scalone d'onore del padiglione italiano all'Exposition Internationale des Art et des Techniques di Parigi, nel 1937, realizza in due pannelli in pietra dura una sorta di composizione cosmica⁷⁷.

Nel 1938 Prampolini realizza l'allestimento e la decorazione della Prima Mostra Nazionale del Dopolavoro a Roma e della Mostra Autarchica del Minerale Italiano di Roma, mentre nel 1939 si occupa della decorazione del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di San Francisco e le plastiche murali per il padiglione italiano, nella sala del Futurismo, all'Esposizione Universale di New York, nella quale, a livello globale si assiste al trionfo della pittura murale esterna, data la sua grande presenza in numerosi padiglioni⁷⁸. Di questi allestimenti rimangono alcuni bozzetti, dove s'intravede un ammasso cosmico dalle sembianze umane che dialoga con la riproduzione dell'opera *Forme uniche della continuità nello spazio* del grande Boccioni.

Alla VII Triennale di Milano, per l'allestimento di un "Ufficio Turistico" l'artista utilizza una plastica murale intitolata *Visione cosmica*.

Particolarmente significative sono le realizzazioni per la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli del 1940. Per la parete esterna del ristorante – realizzato da Carlo Cocchia – Prampolini progetta la plastica murale intitolata *Ritmi africani*, di dieci metri di altezza per trenta di lunghezza e di cui Tullio d'Albisola esegue la messa in opera.

Il tema del primitivismo si rintraccia di frequente nella poetica di Prampolini, e in quella futurista in generale, come ad esempio nei lavori già visti per il ristorante del Padiglione italiano all'Esposizione Internazionale Coloniale di Parigi del 1931. L'artista ritrae una scena di vita quotidiana in un villaggio africano collocata tra dune rosse serpeggianti, attraversate da cammelli. Dal basso verso l'alto, sul lato destro della composizione, si vedono una serie di cacciatori che circondano un toro assieme ad altri portatori di prede. L'andamento delle dune e l'armoniosa disposizione delle figure umane, concretizzano quel ritmo a cui Prampolini tende in tutte le sue opere. La superficie murale viene trattata diversamente a seconda degli elementi: fondo grezzo,

⁷⁶ G. Dottori, *La II Mostra di Plastica Murale ai Mercati Traianei*, in "L'Ora", 10 dicembre 1936; F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., p. 294.

⁷⁷ E. Crispolti (a c. di), *La ceramica futurista da Balla a Tullio D'Albisola*, Centro Di, Firenze 1982, p. 137.

⁷⁸ Lo Duca, *Conclusioni sulla "New York World's Fair 1939"*, in "Emporium", XLV, dicembre 1939, n. 540, p. 278.

liscio o verniciato⁷⁹. Oltre alla plastica murale del ristorante Prampolini sarà impegnato anche nel progetto del polimaterico a rilievo policromo, realizzato da Edgardo Mannucci, per l'esterno della "Diga" del padiglione dell'Elettronica. In questo pannello Prampolini raffigura una diga con gli impianti di produzione di energia elettrica con laghetti a cui vanno ad abbeverarsi animali selvatici e donne a prelevare acqua con vasi sulle teste. Di simile fattura anche l'affresco per il padiglione della Moda dove un guerriero accorre a salvare la propria donna minacciata da un serpente⁸⁰.

L'allestimento interno dei padiglioni, caratterizzato da un originale impiego dei nuovi materiali e della tecnologia, risulta molto diverso rispetto l'esterno, dove, anche se prevale la vena narrativa, Prampolini rende fede all'esecuzione di una plastica murale futurista in piena regola.

Dopo il mosaico per il Museo delle Tradizioni e Arti Popolari di Roma, all'E42, del 1941, Prampolini dà spazio ad altri interventi decorativi per ambienti privati. Realizza tre mosaici per il bar "Calvani" di via Vittorio Veneto a Roma (1944) e una serie di pannelli in legno dipinti ad olio con soggetti mitologici per la Casa Di Robilant a Roma (1944-45).

Pochi anni prima della morte, Prampolini è invitato alla X Triennale di Milano dove, oltre a contribuire alla mostra *I trent'anni della Triennale 1923-1954*, ordinata da Agnoldomenico Pica e allestita da Franco Albini e Franca Helg, crea per la grande parete frontale al vestibolo del piano superiore, la composizione astratta *Spazialità ritmica* (1954), in dialogo col soffitto di vetro soffiato di Giuseppe Capogrossi⁸¹.

In conclusione, possiamo affermare che il contributo di Enrico Prampolini alla definizione del concetto di plastica murale nel panorama artistico italiano sia determinante: sia attraverso il cospicuo numero di scritti e riflessioni che egli dedica a questo tema; sia con la produzione di opere d'arte realizzate secondo questa nuova concezione, in particolare in occasione di importanti manifestazioni espositive, che danno loro grande visibilità.

⁷⁹ E. Crispolti, R. Siligato (a c. di), *Op. cit.*, p. 360.

⁸⁰ F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., p. 299.

⁸¹ F. Aars, *Decima Triennale di Milano*, SAME, Milano 1954, pp. 125, 319.

2.2. L'ARTE POLIMATERICA

2.2.1 Il movimento futurista e il polimaterismo

Il “polimaterismo”, inteso come impiego di materiali eterogenei al concorso di un'unica opera, è pratica diffusa sin dall'antichità: le civiltà primitive usavano materiali naturali riuniti in un oggetto ciascuno mantenendo una propria fisionomia.

L'uomo ha da sempre utilizzato materie diverse nella produzione di manufatti, dalla “dimensione artigianale” dell'oreficeria e del mobilio fino alle “arti maggiori” architettura, pittura e scultura. L'impiego di materiali diversi era motivato da fini pratici e funzionali legati a determinate condizioni ambientali, ma anche da valori simbolici o magico/religiosi⁸².

Nel Novecento, con le Avanguardie storiche, si assiste a un momento di discontinuità con questa lunga tradizione storica, poiché si supera il concetto tecnico di materiale per concentrarsi sul valore della materia come protagonista dell'opera, la quale assume un valore estetico autonomo. Il “polimaterismo” diventa così vera e propria “arte polimaterica” con diverse accezioni e declinazioni.

All'interno del movimento futurista, in particolare, è Umberto Boccioni (1882-1916) che inizia a parlare di uso di materie differenti nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* dell'11 aprile 1912, senza però utilizzare il termine polimaterismo e riferendosi più che altro ad un «insieme scultoreo»⁸³. Il polimaterismo di Boccioni è legato sin da principio ad una nuova concezione di scultura, che, allontanatasi dai dettami accademici e tradizionali, vede la plastica soggetta alle

⁸² A. Marabottini Marabotti, *Polimaterico*, in *Enciclopedia Universale dell'arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Roma, 1972, vol. X, p. 698.

⁸³ U. Boccioni, *Esposizione di scultura...*, cit., p. 6; ora in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a c. di), *Archivi del futurismo*, cit., vol. I, p. 119; E. Crispolti (a c. di), *Nuovi archivi ...*, cit., p. 76.

influenze provenienti dall'ambiente e strettamente legata all'architettura: la scultura futurista deve a suo giudizio avere un «fondamento [...] architettonico [...] in modo che il blocco scultorio abbia in sé gli elementi architettonici dell'*ambiente scultorio* in cui vive il soggetto» per arrivare ad avere «una scultura d'*ambiente*»⁸⁴. Il suo scopo è quello di ottenere dinamismo in scultura attraverso l'interpretazione della forma e l'utilizzo di materie diverse: «scomponendo questa unità di materia in parecchie materie, ognuna delle quali servisse a caratterizzare, con la sua diversità naturale, una diversità di peso e di espansione dei volumi molecolari, si sarebbe già potuto ottenere un elemento dinamico»⁸⁵.

L'esigenza di spaziare nell'uso dei diversi materiali è prerogativa dell'intero gruppo dei futuristi, difatti oltre a Boccioni ne parlano Gino Severini⁸⁶, Carlo Carrà⁸⁷, Giacomo Balla e Fortunato Depero nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'Universo* del 1915 e Ardengo Soffici nel suo volumetto *Primi principi di una estetica futurista* del 1920, nel quale dedica un sezione di due pagine alla *Materia*.

Anche Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), il noto letterato leader del gruppo è in sintonia con le dichiarazioni del *Manifesto tecnico della scultura futurista*: in particolare, nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* pubblicato nel maggio del 1912⁸⁸ scrive:

«*Distruggere nella letteratura l'«io»*, cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici. Sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi, la respirazione, la sensibilità e gli istinti dei metalli, delle pietre, del legno ecc. Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'*ossessione lirica della materia*. [...] Le intuizioni profonde della vita congiunte l'una all'altra, parola per parola, secondo il loro nascere illogico, ci daranno le linee generali di una *psicologia intuitiva della materia*. Essa si rivelò al mio spirito dall'alto di un aeroplano. Guardando gli oggetti, da un nuovo punto di vista, non più di faccia o per di dietro, ma a picco, cioè di scorcio, io ho potuto spezzare le vecchie pastoie logiche e i fili a piombo della comprensione antica. [...] Con la conoscenza e l'amicizia della materia, della quale gli scienziati non possono conoscere che le reazioni fisico-chimiche, noi prepariamo la creazione dell'*uomo meccanico dalle parti cambiabili*.»⁸⁹.

⁸⁴ U. Boccioni, *La scultura futurista*, in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a c. di), *op. cit.*, vol. I, p. 70.

⁸⁵ U. Boccioni, *Esposizione di scultura...*, cit., p. 3; ora in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a c. di), *op. cit.*, vol. I, p. 118; E. Crispolti (a c. di), *Nuovi archivi ...*, cit., p. 75.

⁸⁶ D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Mondadori, Milano, 1988, p. 146.

⁸⁷ Nella *Lettera di C. Carrà ad A. Soffici*, in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a c. di), *op. cit.*, vol. I, p. 338, l'artista piemontese parla di lavori eseguiti con carte colorate e stoffe. Si veda inoltre D. Guzzi, *Il percorso di Carrà. Costanti e variabili della pittura*, in A. Monferini (a c. di), *Carlo Carrà 1881-1966*, Electa, Milano 1994, nota n. 28 p. 54.

⁸⁸ Secondo quanto riferito da Maurizio Calvesi, Giovanni Lista avrebbe ipotizzato che fosse stato pubblicato prima il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* rispetto al *Manifesto tecnico della scultura futurista* di Boccioni, entrambi frutto di scambi d'idee fra i due futuristi. Si veda M. Calvesi, *Il problema di Boccioni scultore*, in M. Calvesi, E. Coen (a c. di), *Boccioni opera completa*, Electa, Milano 1983, p. 109 e M. Calderoni, *Arte polimaterica di Enrico Prampolini*, tesi di laurea, Facoltà di conservazione dei beni culturali, relatrice E. Bagattoni, Bologna, 2005, pp. 20-21.

⁸⁹ F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912.

Una delle prime opere futuriste realizzata con diversi materiali, come precedentemente accennato, era stata *Fusione di una testa e di una finestra* del 1912 di Boccioni che, sulla stessa linea, realizza anche *Testa + casa + luce* (1912) e successivamente, *Cavallo + case* (1915). Balla e Depero ideano i “Complessi plastici” nei quali vengono impiegati materiali come «filì metallici, di cotone, lana, seta, [...] vetri colorati, carte veline, [...] specchi, lamine metalliche, [...] congegni meccanici, elettrotecnici, musicali e rumoristi»⁹⁰, in grado quindi di muoversi: in particolare, di Balla si possono ricordare *Complesso plastico colorato di linee-forze* e *Complesso plastico colorato di frastuono-velocità* (1915) e di Depero *Complesso plastico motorumorista simultaneo di scomposizioni a strati* e *Complesso plastico colorato motorumorista di equivalenti in moto* (1915)⁹¹. Gino Severini, che già nel 1912 aveva impiegato i lustrini nel *Geroglifico dinamico del Bal Tabarin* e in *Ballerina blu*, nel 1913 sperimenta tecniche miste nel quadro *Natura morta con il giornale “Lacerba”*.

Lo stesso Marinetti sottolinea l'importanza della materia a livello pratico in occasione della mostra alla The Dorè Galleries di Londra nell'aprile del 1914, dove si cimenta nell'esecuzione dell'opera *Portrait of Marinetti by himself*, che stando alle parole in catalogo sarebbe stata una «dynamic combination of objects», così come l'altra opera eseguita in collaborazione con Francesco Cangiullo *Mademoiselle Flicflac Chapchap*⁹².

In questa fase di elaborazione delle teorie e dei lavori “plurimaterici” del movimento futurista, trova posto la nota “polemica del cerchio”, che vede protagonisti nel 1914 Papini e Boccioni sulle pagine de “Lacerba”. Nell'articolo *Il cerchio si chiude*, Papini critica il procedimento del collage, delle tavole parolibere e degli intonarumori, constatando in queste realizzazioni lo strappo fra creazione e azione e un ritorno dell'arte alla natura delle cose, alla realtà nuda e cruda e alla materialità dell'oggetto che poneva in una posizione passiva l'artista⁹³.

La replica di Boccioni, con *Il cerchio non si chiude!*, non si fa attendere. Boccioni insiste sui caratteri lirici ed emotivi della ricerca plurimaterica e sostiene la necessità di «tornare direttamente alla realtà» per riconoscerli nuovi elementi emozionali, ed evidenziando come nella produzione futurista elementi di nuda realtà vengono «assorbiti, sintetizzati e deformati nell'astrazione dinamica»⁹⁴. Segue la contro-risposta di Papini, il quale accusa Boccioni di non rispondere realmente alle questioni sollevate e di aggirare soprattutto le domande che lo riguardano direttamente⁹⁵.

Nell'ambito della polemica tra Papini e Boccioni, Prampolini si schiera con il secondo: caricando di valenze “altre” la materia, oltre che fonte di evocazioni tattili e cromatiche, fonte di fascinazione

⁹⁰ E. Crispolti, *Per un breve rapporto sul Futurismo figurativo*, in E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes Editore, Trapani 1971, p. 29.

⁹¹ A proposito dei complessi plastici di Depero cfr. *Il complesso plastico motorumorista 1915-27* in F. Depero, *Depero Futurista*, Dinamo Azari, Milano 1927.

⁹² *Exhibition of the Works of the Italian Futurist Painters and Sculptors*, catalogo della mostra, Londra 1914, ora in E. Crispolti (a c. di), *Nuovi archivi ...*, cit., p. 89.

⁹³ G. Papini, *Il cerchio si chiude*, in “Lacerba”, 15 febbraio 1914, pp. 49-50.

⁹⁴ U. Boccioni, *Il cerchio non si chiude!*, in “Lacerba”, 1 marzo 1914, pp. 67-69.

⁹⁵ G. Papini, *Cerchi aperti*, in “Lacerba”, 15 marzo 1914, pp. 83-85. Questo articolo segnerà il divorzio del gruppo fiorentino legato a “Lacerba” dal futurismo di Marinetti e Boccioni.

narrativa ed emotiva e riunendo in uno stesso momento il “surrealismo organico” di Ernst, Arp e Mirò e l’assemblaggio incoerente ed enigmatico alla De Chirico⁹⁶.

Nel 1920 Ardengo Soffici nel suo *Primi principi di un'estetica futurista* scrive che «La materia impiegata dall'artista resta tutta e sempre inerte, morta, inespressiva, se non è condotta dal genio a SPIRITUALIZZARSI; a divenire cioè puro elemento di raffigurazione lirica simbolica. Il che equivale a sparire in quanto materia»⁹⁷. In sostanza, per Soffici solo se la materia perde la sua funzione rappresentativa può essere utilmente adoperata nella creazione artistica.

Anche i futuristi di “seconda generazione” Benedetta, Azari e Fillia mantengono viva la lezione di Boccioni. Nel 1927 nella presentazione della mostra alla Galleria Pesaro di Milano, firmata dai tre insieme a Marinetti, si riscontra la volontà del gruppo di «far vivere la materia», dato che il solo colore su tela non poteva più essere sufficiente a generare stati di elevata emotività: «Superata la pittura come stemperamento di colori lisci su piate superfici, si entra nel vasto campo dei complessi plastici polimaterici rumoristi in cui *visivamente tattilmente si odono* i rapporti fra colore e materia, fra forma e peso, fra colore ed emotività»⁹⁸.

È proprio qui che, finalmente, il termine “polimaterico” fa la sua prima comparsa ufficiale: in precedenza, all'interno del movimento futurista si parlava di usare materie diverse, ma senza darne una definizione specifica. Un contributo fondamentale alla definizione di “polimaterismo” viene, in tal senso, proprio da Enrico Prampolini che, sin dagli esordi all'interno del movimento futurista, punta sull'impiego di materiali eterogenei per esprimere il suo estro.

2.2.2 Polimaterismo e Plastica Murale nell'opera di Prampolini

Ad aprire la strada delle sperimentazioni materiali nelle opere di Prampolini troviamo l'opera *Ritmi spaziali*, risalente al 1913, dove l'artista modenese frutta la tecnica del collage attraverso l'uso di una copertina di libro e un frammento di quotidiano.

Nel 1914 Prampolini partecipa alla I Esposizione Libera Futurista Internazionale presso la Galleria Sprovieri di Roma, alla quale presenta ben sedici lavori – tra cui il disperso *Forme e odori di un'attrice* dove impiega uno specchio, trine e peli – nelle quali le materie utilizzate mantengono il loro valore oggettivo, sul modello delle opere di Picasso⁹⁹. Secondo lo stesso Prampolini anche l'opera *Beguinage*, che rimane una delle poche degli anni Dieci a testimoniare l'attività polimaterica dell'artista modenese, sarebbe stata esposta in quell'occasione – ma altri dati contraddicono questa testimonianza e l'opera risalirebbe solo al 1918¹⁰⁰.

⁹⁶ G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, p. 228.

⁹⁷ A. Soffici, *Primi principi di un'estetica futurista*, Vallecchi, Firenze 1920, p.92.

⁹⁸ E. Crispolti, *Il problema del 'Secondo' Futurismo nella cultura italiana fra le due guerre*, in E. Crispolti, *Il mito della macchina...*, cit., p. 264.

⁹⁹ F. Pfister, *op. cit.*, p. 12. Tuttavia, nell'elenco delle opere esposte alla Galleria questa non compare.

¹⁰⁰ Benché la maggior parte dei critici abbia sempre datato quest'opera al 1914 così come lo stesso Prampolini in *Arte polimaterica* (pag. 19), in basso a sinistra dell'opera sembra comparire la data “BEGUINAGE 1918”. Si vedano a tal proposito le immagini nei cataloghi di Courthion del 1957 e di Caramel del 1990, p. 21, oltre a G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, p. 271. Già Enrico Crispolti, nel 1969 ne *Il mito della macchina...*, cit., p. 330 e Giovanni Lista, nel suo ultimo libro sull'artista modenese, pongono dei dubbi sulla datazione al 1914.

In un articolo del 1917 pubblicato sulla rivista “Noi”, Prampolini torna esplicitamente sull’opera di Picasso come modello, affermando che «questo nuovo valore dato in pittura, agli elementi eterogenei, alla loro aggregazione, questa valutazione del lirismo che si sprigiona dalle singole cose e dalla disposizione, del loro agglomerato, la preoccupazione del volume e della costruzione, stabiliscono per la nostra sensibilità un nuovo schema teorico d’arte pura, una nuova coscienza plastica: e questo lo dobbiamo al cubismo, al suo genio creatore, PICASSO»¹⁰¹. Dunque, inizialmente egli assegna al genio spagnolo il merito di aver aperto la strada al plurimaterismo – ma, successivamente, come si avrà modo di vedere più avanti, ritratterà questa dichiarazione ne l’*Arte polimaterica* del 1944.

Se durante gli anni Dieci Prampolini nelle sue opere generalmente impiega diversi materiali come frammento di realtà, proseguendo nella sua ricerca l’artista investe la materia anche di un lato emotivo e sensibile, fino ad arrivare a una teorizzazione sistematica del suo percorso sperimentale negli anni Quaranta. Com’era avvenuto anche per gli altri futuristi, egli sperimenta prima a livello pratico idee e soluzioni che solo in un secondo momento porta a teorizzazione sistematica.

Per elaborare le sue teorie legate al polimaterismo, Prampolini parte dal “dinamismo plastico” e dagli “stati d’animo plastici” di Umberto Boccioni – come lui stesso dichiara in un articolo del 1932¹⁰² – per giungere alla concezione del manifesto *Costruzione assoluta di moto-rumore* del 1915. Se dunque Boccioni è il primo che enuncia i concetti base di un’arte polimaterica all’interno del movimento futurista, Prampolini è il primo che li elabora e porta a espressione concreta nella sue opere e nei suoi scritti.

In *Un’arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore* Prampolini dichiara di voler «esplicare i valori della nostra sensibilità nella loro totale espressione [...] in un’unica sintesi [di] sensazioni, plastiche, cromatiche, architettoniche, di moto, rumore, odore, ecc. [attraverso] un’espressione materiale con la creazione dei complessi plastici, o costruzioni-assolute di moto-rumore, che compendino, esprimano con equivalenti astratti la sensazione, l’emozione suscitata da un qualunque elemento realistico»¹⁰³.

Egli arriva a concepire, in parallelo ai compagni futuristi Balla e Depero, dei “complessi plastici” che chiama “costruzioni-assolute di moto-rumore” da ottenersi abbandonando «il quadro tradizionale in pittura, la statua in scultura, il casamento in architettura, il concerto orchestrale, il libro infine». Difatti secondo l’artista modenese «la pittura, la scultura, l’architettura, e tutte le altre arti, concepite a sé, non hanno più valore, essendo impotenti di raggiungere (separatamente) quell’efficacia emotiva, quel risultato d’espressione materiale [...] Le costruzioni-assolute di moto-

¹⁰¹ E. Prampolini, *Picasso*, in “Noi”, giugno 1917.

¹⁰² E. Prampolini, *Conquiste della plastica futurista*, in “L’Impero”, 8 luglio 1932; testo pubblicato come anticipazione dell’intero scritto apparso su “Les Cahiers Jaunes” del 1932 e pubblicato nel catalogo della *Mostra di aeropittura* della Galleria Pesaro di Milano sempre del 1932; apparso inoltre sulle pagine di “Poligono” nel 1933 e nel catalogo della mostra alla Galleria Nazionale d’arte Moderna di Roma del 1961 col titolo *La plastica futurista. Dal dinamismo plastico all’architettura spirituale*, pp. 57-59.

¹⁰³ E. Prampolini, *Un’arte nuova?...*, cit. In una lettera inviata a Guglielmo Jannelli, editore de “La Balza”, del 16 maggio 1915 Prampolini gli chiede nel pubblicare questo manifesto di sostituire “Un’arte nuova?” con “Arte pura”, in G. Lista (a c. di), *Enrico Prampolini ...*, cit., 1992, p. 123.

rumore, [...] riuniscono in sé non solo i valori materiali di tutte le arti, ma tutte le sensazioni, che sin ora erano fissate singolarmente da ciascuna arte»¹⁰⁴.

In queste parole ritroviamo il fulcro del credo artistico di Prampolini, teso al raggiungimento di una “arte totale”: un’idea quasi ossessiva che lo guiderà come un filo rosso per tutta la sua attività, in cui la materia gioca sempre il ruolo di protagonista.

Ma come ottenere a livello pratico queste “costruzioni-assolute di moto-rumore”? Sempre utilizzando le parole di Prampolini: mettendo «realmente in moto armature plastiche, cromatiche [...] che appunto muovendosi determineranno il *dramma plastico* di un rumore, ecc. [...] Qualunque mezzo materiale, vale per caratterizzare adeguatamente le sensazioni che l'artista vuole tradurre in queste costruzioni-assolute, in cui ciascun elemento ha un valore non solo formale e cromatico, ma di moto e rumore, trasformandosi questi complessi plastici, mutando aspetto, staccandosi da una parte per compenetrarsi nell'altra, propagheranno un rumore in rapporto al movimento e all'evoluzione plastica che dato elemento richiede»¹⁰⁵.

A tale proposito, nel suo studio monografico recentemente edito sull'artista modenese, Giovanni Lista sostiene che Prampolini ignora il principio dell'*assemblage* polimaterico, dato che come materiale utile per realizzare le “costruzioni assolute” era contemplato solo il metallo¹⁰⁶; in realtà, nel testo citato di Prampolini non ci sono riferimenti espliciti a materie esclusive, e l'artista stesso, in altre occasioni, ribadisce più volte la sua apertura verso l'uso di materiali diversi: «Qualunque mezzo materiale, vale per caratterizzare adeguatamente le sensazioni che l'artista vuole tradurre in queste costruzioni-assolute»¹⁰⁷. È vero che attorno al 1917 Prampolini stava svolgendo esperimenti di sculture metalliche mobili¹⁰⁸, ma è anche vero che non ci sono prove fotografiche che attestino la composizione esclusivamente metallica di queste sperimentazioni.

Alcune delle idee e dei concetti descritti nell'articolo del 1915 erano stati già anticipati da Prampolini nei suoi manifesti *Scultura dei colori e totale*¹⁰⁹ dell'ottobre del 1913 e sull'architettura futurista *L'«Atmosferastruttura». Basi per un'architettura futurista Architettura futurista* del gennaio-febbraio 1914 nel quale approfondisce la sua visione plastica teorizzando l'importanza dell'influenza dell'atmosfera sull'architettura e sulla scultura¹¹⁰.

Le teorie prampoliniane degli anni Dieci, tuttavia, non sono accompagnate da opere rispecchianti gli intenti dichiarati nei manifesti, anche perché, purtroppo, diverse opere di questo periodo sono state distrutte dallo stesso Prampolini; le sculture che rimangono di questi anni risultano in gran parte monomateriche e convenzionali e le uniche opere che rispecchiano l'esaltato plurimaterismo sono quelle già citate, intitolate *Forme e odori di un'attrice* e *Beguinage*, nelle quali Prampolini impiega la tecnica dell'*assemblage*.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ G. Lista, *Enrico Prampolini ...*, cit., 2013, pp. 52-53.

¹⁰⁷ E. Prampolini, *Un'arte nuova?* ..., cit.

¹⁰⁸ *Scheda biografica*, in “La Fiera Letteraria”, XII, n. 30, 28 luglio 1957.

¹⁰⁹ In realtà il manifesto venne pubblicato sulla rivista “Bollettino spirituale, filosofico, letterario, artistico, ascetico, sentimentale”, III, gennaio-febbraio 1916, n. 1-2. La prima stesura del testo risale all'ottobre 1913 mentre alcune parti sono state modificate dall'artista tra marzo e aprile 1914. Il manoscritto ultimato del manifesto venne poi inviato da Prampolini a Boccioni nel giugno 1914.

¹¹⁰ Su questi scritti, si veda G. Lista, *Enrico Prampolini ...*, cit., 2013, p. 35.

Aeropittura, idealismo cosmico e polimaterismo

Il percorso artistico sperimentale di Prampolini attraversa negli anni Venti l'estetica meccanica e l'aeropittura per approdare al cosiddetto "idealismo cosmico" – aspetti tutti convergenti poi nel polimaterismo¹¹¹.

Risalgono alla fine degli anni Venti le prime opere polimateriche in forma di quadri dell'artista modenese, conosciute come la serie delle "Interviste con la materia": ovvero un'esplorazione del divenire della materia, la quale avviene per esperienza sensoriale diretta. Questo studio della materia rispecchia un orientamento della poetica prampoliniana di quegli anni verso un'accezione spirituale della realtà¹¹², che si spinge sino all'indagare i misteri del cosmo – direzione aperta dalla teorizzazione futurista dell'aeropittura¹¹³.

L'ispirazione di Prampolini all'aeropittura – che recupera la prospettiva tradizionale per scardinarla e per aprire nuovi orizzonti, sia dal punto di vista visivo che spirituale – non riproduce visioni di prospettiva aerea, ma sottolinea l'aspetto eterogeneo della materia nuda e cruda vista dall'alto. Da lì il passo è breve per approdare all'idealismo cosmico, come superamento della realtà apparente per proiettarsi verso l'infinito oltre lo spazio terrestre. Scrive Prampolini che il «divenire di un mondo nuovo si manifesta con uno sviluppo che parte dall'interno e va verso l'esterno, in un processo concettualistico di *trasfigurazione spirituale* e di *trasposizione formale*»¹¹⁴. Questa nuova poetica prampoliniana necessita di nuovi linguaggi plastici che la rappresenti: e la materia sembra essere l'elemento adatto per attuarla.

Il polimaterismo degli anni Trenta di Prampolini nasce quindi come conseguenza diretta dell'elaborazione dell'aeropittura e dell'idealismo cosmico, rimanendo però in parte ancora legato ad una dimensione da "quadro da cavalletto" – nonostante gli sforzi ad abbandonare questa pratica per proiettarsi sul campo dell'architettura. Le opere di Prampolini di questo periodo sono composte dall'assemblaggio di materiali eterogenei scatenanti interazioni molteplici che, a scopo compositivo ed espressivo, vogliono innescare cortocircuiti percettivi nell'osservatore.

In un articolo pubblicato nel 1930 per la Biennale veneziana egli scrive a tale proposito: «La superficie piana del quadro si è animata nello spazio. La simultaneità prospettica ha trovato un nuovo ordine costruttivo. La compenetrazione dei piani, la costruzione plastica a tre dimensioni, l'atmosfera dinamica quadrimensionale, come l'architettura spaziale cromatica da me definita "base stilistica della plastica futurista" si è materiata nello spazio, creando una nuova lontananza spirituale, una nuova dimensione emotiva evadendo da ogni permanenza teorica e puramente

¹¹¹ Si veda come declinazione del polimaterismo il *Manifesto Tecnico della Aeroplastica futurista* pubblicato in "Sant'Elia", II, 1 marzo 1934, n. 5, e firmato da Bruno Munari, Carlo Manzoni, Gelindo Furlan, Ricas e Regina (del gruppo futurista di Milano). Questa espressione plastica che si andava ad aggiungere alla plastica futurista prevedeva «complessi plastici polimaterici tattili *da viaggiarvi dentro*, [...] progetti di paesaggio *da volarvi dentro* anche solo con la fantasia, questo aeroplano senza motore della realtà».

¹¹² E. Prampolini, *Valori spirituali della plastica futurista*, in "Futurismo", I, 19 ottobre 1932, n. 5.

¹¹³ G. Lista, *Enrico Prampolini ...*, cit., 2013, p. 197.

¹¹⁴ E. Prampolini, Premessa, in *XLI Mostra della Galleria di Roma con le opere del pittore futurista Enrico Prampolini*, catalogo della mostra, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1941, p. 12.

stilistica verso un mondo di magia costruttiva di magnetismo d'immagini, di simultaneità analogiche»¹¹⁵.

Polimaterismo e Plastica Murale

Gli anni Trenta risultano un decennio ricco di innovazioni nelle teorie sulla materia sull'uso di diversi materiali nelle opere d'arte. In un momento in cui si stava rivalutando l'arte murale attraverso la pittura nelle architetture, i futuristi lavorano sul polimaterismo per sviluppare la "plastica murale futurista": un'idea nata anche per rappresentare un'alternativa forte e riconoscibile al gruppo Novecento, che sosteneva la pittura murale, nel concorrere per le commesse pubbliche del governo fascista finalizzate a dare un nuovo volto all'Italia.

Si arriva così alla distinzione tra "polimaterico" e "plastica murale": termini che in alcuni casi coincidono e in altri hanno invece significati diversi, come vedremo meglio di seguito.

Prampolini partecipa da subito a questo acceso dibattito, del quale egli stesso – con poca modestia – si propone come protagonista nell'articolo *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche*: «Le mie ricerche polimateriche iniziate contemporaneamente a quelle pittoriche nel 1914, suscitavano allora il più vivo interesse anche da parte di stranieri (come Picasso e Cocteau che visitarono il mio studio) e mi hanno portato in questi ultimi anni a delle più concrete realizzazioni, che pur destando stupore nelle folle visitatrici delle Biennali Veneziane (1930-1932) e Quadriennale di Roma (1931) erano l'inizio di una nuova era plastica destinata ad arricchire le superfici spaziali da una nuova dimensione emotiva»¹¹⁶. A proposito dei lavori esposti alla Biennale di Venezia, abbiamo la cronaca – un po' meno di parte – di Bruno Sanzin nell'articolo *Quadri polimaterici di Enrico Prampolini alla Biennale* apparso sul "Piccolo della Sera" di Trieste:

«Enrico Prampolini valendosi di elementi inconsueti, allarga, quando gli conviene le possibilità comunicative per mezzo appunto di questi materiali, che alle volte hanno una funzione plastica, tal'altra assurgono ad importanza tattile (vedi Quadriennale romana), ecc. È in certo senso logico che questi tentativi audaci del pittore Prampolini non trovino nel solito visitatore – che va a passeggiare all'Esposizione come più tardi andrà in Piazza S. Marco – riscontro di comprensione. È certo che i suoi tentativi coinvolgono una sensibilità ristretta a pochi. [...] Enrico Prampolini rimane l'ingegno che osa per il bisogno prepotente di creare al di là del finora raggiunto. Enrico Prampolini è da considerarsi oggi il maggior esponente della pittura futurista italiana, di quella pittura che l'estero applaude ed imita»¹¹⁷.

Ciò che è interessante è che, nell'articolo del 1933, Prampolini impiega per la prima volta la parola "polimaterico"¹¹⁸ ed è lo stesso Marinetti a riconoscergli questo merito, scrivendo in un articolo del 1938: «La Plastica Murale polimaterica considerata come l'anima e il nutrimento indispensabili della nuova architettura fu ideata e iniziata da Enrico Prampolini e trionfò nella Esposizione

¹¹⁵ E. Prampolini, *I futuristi alla XVII Biennale Veneziana*, in "L'Impero", 18 maggio 1930.

¹¹⁶ E. Prampolini, *Dalla pittura murale...*, cit., 10 settembre 1933.

¹¹⁷ B. G. Sanzin, *Quadri polimaterici di Enrico Prampolini alla Biennale*, in "Futurismo", I, 13 novembre 1932 che risulta una riproduzione dell'articolo apparso sul "Piccolo della Sera" di Trieste.

¹¹⁸ G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, p. 233; anche nel «manifesto polemico» della plastica murale viene ribadita l'invenzione della parola «polimaterico» ad opera di Prampolini (Marinetti, Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini, Rosso, Tato, *Un manifesto polemico...*, cit., p. 3).

coloniale di Parigi del 1931 nelle maggiori sale della Mostra della Rivoluzione Fascista nelle mostre Nazionali di Plastica murale del Palazzo Ducale di Genova e dei Mercati Traianei a Roma e nella Mostra del Naturismo in Piemonte a Torino»¹¹⁹.

Il testo dell'articolo di Prampolini del 1933 sarà poi rielaborato da lui stesso in un altro articolo dal titolo *Al di là della pittura, verso i polimaterici*, pubblicato in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita" nell'agosto del 1934¹²⁰. L'articolo è suddiviso in tre paragrafi: *Evasione dalla pittura*, *L'agonia del quadro ultima esperienza romantica* e *Dal frammento alla composizione*.

Nel primo paragrafo Prampolini sostiene il superamento della pittura come metodo espressivo: «noi – maestri dell'evoluzione dell'arte contemporanea – abbiamo portato con le nostre opere l'arte pittorica alle estreme conseguenze di intensità espressiva accelerando il ciclo storico, così da esaurire il significato di un tempo dei canoni plastici, per *evadere dalla pittura*, verso un nuovo mondo estetico e tecnico, chiamato ad esprimere – plasticamente – le contingenze umane della nuova mistica spirituale che viviamo». Nella seconda parte, afferma di considerare il quadro ormai obsoleto, espressione anacronistica di una società in mutamento: «I bifolchi del sentimento – i romantici – continuarono a lungo a speculare sopra questa misera superficie di pochi centimetri quadrati illudendosi di riassumere in un rettangolo di modeste proporzioni evaso dall'ambiente funzionale, la potenza suggestiva del *linguaggio plastico* dei primitivi o dei classici, di coloro cioè che a contatto con Dio o con la terra, con l'immagine plastica e con l'architettura avevano compreso il compito umano dell'arte».

Nell'ultima sezione dell'articolo infine, Prampolini spiega il passaggio a nuovi mezzi espressivi di cui i futuristi sono fautori: «Solo noi futuristi, e alcuni maestri dell'avanguardia straniera, abbiamo reagito, portando per primi il concetto dell'universale nella creazione e quindi nella *composizione* delle nostre opere. E se le contingenze sociali e pratiche ci avessero dato la possibilità di realizzare il nostro principio spirituale dell'*arte-vita* legandolo all'architettura lo avremmo fatto da tempo. [...] Decretata così la fine del *frammento*, eredità d'oltr'alpe e simbolo di un periodo di decadenza, noi italiani dobbiamo trovare nella quiete di una nuova mistica spirituale e sociale gli elementi e i simboli delle nostre composizioni future».

Dopo la metà degli anni Trenta, nonostante la diffusione delle varie Mostre nazionali di Plastica murale, i termini "polimaterico" e "plastica murale" tendono ancora a confondersi – confusione che spesso ritroviamo nello stesso Prampolini che li concepiva a volte distinti.

Nel suo programma per un'Università per la Plastica murale, l'artista modenese divide in corsi distinti la "plastica murale" (professori Marino Marini e Mario Mirko Vucetich) e il "polimaterico" (professori Prampolini stesso e Bruno Munari)¹²¹. In un altro promemoria per la fondazione dell'Università d'Arte plastica, Prampolini nell'elencare le diverse materie descrive l'arte polimaterica come «impiego e risultanza artistica ed emotiva delle differenti materie», mentre confina la plastica murale «nelle esigenze formali e ambientali dei vari materiali (legno, vetro,

¹¹⁹ F.T. Marinetti, *Italianità dell'arte moderna*, in "Il Giornale d'Italia", 24 novembre 1938.

¹²⁰ E. Prampolini, *Al di là della pittura verso i polimaterici*, in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", I, agosto 1934, n. 2.

¹²¹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, V 8 H/1, dattiloscritto "Elenco degli insegnanti".

metallo, materie plastiche ecc)»¹²². Nella definizione del corso «Tecnica della plastica murale», Prampolini riporta le seguenti specifiche: «ornamentale, figurativa; legno, pietra, stucco, metallo, ceramica, terracotta, vetro, materie plastiche ecc.»; mentre per «Tecnica del polimaterico» specifica: «composizione di materie diverse e intarsio»¹²³.

In un articolo pubblicato su “Il secolo XIX” nel 1934 sulla prima Mostra di Plastica murale, Prampolini ribadisce la distinzione tra plastica murale e polimaterico: «la plastica murale supera e abolisce la vecchia pittura murale e gli affreschi, per spaziare nelle numerose possibilità espressive e illustrative offerte dai polimaterici e dalle simultaneità plastiche documentarie-parolibere, mediante l’uso di tutti i materiali e di tutte le tecniche»¹²⁴. In un altro articolo, sempre del 1934, dal titolo *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche. Manifesto dell’arte murale* Prampolini scrive: «La nascita del polimaterico, mezzo futurista che coordina armonicamente il contrasto dei differenti materiali, ha offerto alla fantasia dell’artista creatore una nuova tavolozza plastica che, in sostituzione della tradizionale tavolozza pittorica, apre possibilità infinite e insospettite all’artista sensibile, il quale può trovare nel giuoco emotivo plurimaterico una ricca e inesauribile fonte di ispirazione.»¹²⁵.

La Plastica murale sembrerebbe quindi un prodotto dell’arte polimaterica, intesa quest’ultima come macrocategoria artistica innovativa alla stregua di pittura e scultura. La plastica murale diventa quell’elemento distintivo del movimento futurista nel contesto dell’arte murale applicata alle nuove architetture del regime fascista, in alternativa alla pittura murale e diviene elemento caricato di valenze oltre che sociali, anche politiche.

Ed ecco dunque l’ulteriore passo in avanti di Prampolini nella ricerca “polimaterica”: il passaggio dalla “plastica murale” all’“arte polimaterica”.

In un articolo del 1935 sulla I Mostra nazionale di Plastica murale, Prampolini enuncia per la prima volta la sua definizione di “arte polimaterica”: «L’arte polimaterica è una nuova espressione plastica, dove le materie stesse foggiate e orchestrate fra di loro hanno il potere suggestivo di stabilire delle nuove dimensioni volumetriche ed emotive e di creare delle nuove armonie plastiche rappresentative. La nuova architettura funzionale esige infatti una altrettanto nuova e assoluta interpretazione plastica delle vaste superfici spaziali; è naturale quindi che ad una nuova realtà architettonica corrisponda una nuova ed adeguata realtà tecnica»¹²⁶.

In un manoscritto non datato, sempre riguardante la I Mostra di Plastica Murale, che sarà propedeutico alla stesura dell’*Arte Polimaterica* del 1944, l’artista approfondisce ulteriormente

¹²² MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, T 8 E/1 8, manoscritto *Promemoria per la fondazione di una Università d’Arte plastica*, p. 3.

¹²³ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, S V B8 FE C 1-3, [promemoria seconda versione], manoscritto e dattiloscritto *Corsi d’insegnamento*, p. 4.

¹²⁴ *La prima Mostra di plastica murale sarà inaugurata...*, cit.

¹²⁵ Pubblicato col titolo *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche. Manifesto dell’arte murale*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d’arte-vita”, agosto 1934 e pubblicato col titolo *La II Mostra di Plastica Murale*, in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, XV, n. 11, novembre 1936. MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 047, S VII B2 C16, e fascicolo 053, diverse versioni di dattiloscritti non datati [ma 1936] di Prampolini *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche. Manifesto dell’arte murale*; manoscritto di 7 pagine *La plastica murale* fascicolo 53.

¹²⁶ E. Prampolini, *La Mostra nazionale di Plastica murale*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d’arte-vita”, II, marzo 1935, n. 6-7.

questo concetto nuovo, “retrodatandone” l’invenzione agli anni Dieci: «L’arte polimaterica (da me iniziata nel 1914 per raggiungere poi dal 1928 ad oggi dei risultati artisticamente concreti) è una nuova espressione plastica dove le materie stesse foggiate e orchestrate fra di loro hanno il potere suggestivo di stabilire delle nuove dimensioni volumetriche ed emotive e di creare delle nuove armonie plastiche rappresentative.»¹²⁷.

Nel 1936 Prampolini porta la sua ricerca all’interno dell’avanguardia internazionale, aderendo al Manifesto del *Dimensionisme*, accanto a nomi come Charles Sirato, Antonio Pedro, César Domela, Frederick Kann, Hans Arp, Camille Bryen, Ervand Kotchar, Francis Picabia, Kakabadze, Lazlo Moholy-Nagy, Mario Nissim, Marcel Duchamp, Wassily Kandinskij, Vincent Huidobro, Taeuber-Arp, Robert e Sonia Delaunay, Siri Rathsmann, Prinster e Pierre Albert-Birot¹²⁸. Lo scopo del Manifesto, apparso nel secondo numero della rivista “Plastique” nel 1937, era quello di aprirsi, avendo come punto di partenza le avanguardie storiche del Cubismo e Futurismo, verso dimensioni nuove, ispirandosi a quella sezione astrattista chiamata Concretismo. Nel contributo al Manifesto, Prampolini definisce le «Composition Poly-matérielles» come «la joie contemporaine de la création du monde»¹²⁹.

Della fine degli anni Trenta, probabilmente influenzate da questa nuova esperienza, sono le sue opere *Elementi vitali di una foresta* e *Stato d’animo plastico marino*, realizzate con frammenti attinti dal mondo della natura, e non più dalla esistenza dell’uomo, combinati in modo da comporre una sorta di *histoire naturelle* affidata direttamente alla stessa natura¹³⁰.

Gli anni Quaranta vedono Prampolini impegnato nella serie degli “automatismi polimaterici”, ovvero assemblaggi plastici e oggettuali e delle “analogie plastiche” ispirate alla biochimica. Nel 1941 partecipa con queste opere alla XLI Mostra della Galleria di Roma, nel cui catalogo scrive: «Il soggetto è in continua variazione del tema del «divenire della materia», sia essa concepita attraverso le forme della natura umana che attraverso entità geologiche, biologiche e biochimiche. Il concetto di metamorfosi presiede alla creazione di elementi di composizione di queste mie opere [...] questa libera interpretazione dei nuovi aspetti della natura rivelati dalla scienza, ha contribuito a individuare anche una nuova nomenclatura plastica»¹³¹. In questo periodo Prampolini sperimenta anche altre modalità operative, unendo diversi materiali e diverse tecniche in quelli che chiama i suoi “quadri politecnici”.

Tutte queste diverse ricerche confluiscono infine in una teorizzazione sistematica, nel libro sull’*Arte polimaterica* (1944): una sorta di manifesto conclusivo in cui Prampolini raccoglie tutte le esperienze nel corso di tre decenni, racchiudendole all’interno di un disegno teorico organico.

¹²⁷ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 047, S VII B2 C12, manoscritto non datato e titolato (titolo provvisorio a matita forse non messo da Prampolini *Architettura futurista*).

¹²⁸ Secondo Crispolti questa adesione rappresenta l’ultima partecipazione all’avanguardia internazionale da parte di Prampolini, anche se in realtà parteciperà negli anni Cinquanta anche al movimento MAC/Espace (E. Crispolti, *Il mito della macchina...*, cit., p. 320). Vedi anche G. Lista, *Enrico Prampolini ...*, cit., 2013, p. 245.

¹²⁹ E. Crispolti, *Note su Prampolini*, in E. Crispolti, *Il mito della macchina...*, cit., p. 315.

¹³⁰ F. Menna, *op. cit.*, p. 147.

¹³¹ E. Prampolini, *Premessa*, in *XLI Mostra...*, cit., p. 12.

2.2.3 L'Arte Polimaterica di Enrico Prampolini

Nei primi anni Quaranta, Prampolini si cimenta in un nuovo e ambizioso progetto editoriale: pubblicare una collana, chiamata "Anticipazioni", di «eleganti volumetti, corredati di illustrazioni; brevi saggi di competenti in materia su personalità oggi di primo piano – in Italia e all'estero – ma sulle quali, almeno da noi, ben poco si è scritto. [Grazie ad] Argomenti suggestivi che trovano mordente nelle correnti artistiche che esulano dai compromessi borghesi e ufficiali»¹³².

Per alcuni anni Prampolini stesso è titolare e comproprietario, assieme a Giovanni Boni e Ugo Blättler, della collana, pubblicata dalla Libreria Fratelli Bocca sotto il nome di Edizioni del Secolo¹³³; il 6 luglio del 1944 i diritti di utilizzazione economica della collana vengono ceduti alla Organizzazione Editoriale Tipografica che s'impegna a pubblicare gli altri volumi in programma con immutata veste editoriale e tipografica, mentre a Prampolini rimane la direzione artistica con scelta degli autori e dei soggetti¹³⁴.

Fino ad allora erano andati in stampa 11 volumi, tra cui: *Antonio Sant'Elia e l'architettura futurista* di Alberto Sartoris, *Picasso scultore* di Enrico Prampolini, *Lautréamont e il surrealismo* di Vittorio Orazi, *Appia e la scena costruita* di Ugo Blättler, *Fotorealismo e fotosurrealismo* di Gianni Boni, *Matisse o della sintesi cromatica* di Gino Severini, *Igitur di Mallarmè* a cura di Renato Mucci, *Meyerhold e il teatro russo* di G. Guerrieri, *Tecnica del Teatro* di Chiavarelli, *Cocteau e la poetica del film* di Boni¹³⁵. Sul retro di ciascun volume la collana "Anticipazioni" era descritta come «serie di sintesi informative dedicate ai precursori e novatori d'ogni nazione che nelle ARTI, nelle LETTERE e nel TEATRO, anticipando l'avvento delle nuove correnti artistiche o essendone gli esponenti rappresentativi, hanno contribuito o contribuiscono a dare una fisionomia all'arte del nostro tempo»¹³⁶.

¹³² MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 047, S VII B2 B C6, manoscritto di Alessandro Prampolini sulla collana "Anticipazioni", senza data o altre indicazioni.

¹³³ G. Lista, *Enrico Prampolini...*, cit., 2013, p. 269.

¹³⁴ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 047, contratto stipulato tra la O.E.T. e Prampolini, Boni e Blättler, 6 luglio 1944.

¹³⁵ I titoli di altri volumi in preparazione erano: *Tecnica della narrativa* di G. Antonelli, *Pittura espressionista* di H. Walden, *Inquietudine: crisi plastica* di A. Gleize, *Maschere del nuovo teatro* di U. Blättler, *Cinema astratto* di G. Boni, *Le Courbusier* di Sartoris, *Ricciardi e il teatro del colore* di V. Orazi, *La scena astratta del Bauhaus* di V. Pandolfi, *Estetica cerebrista* di R. Canudo, *Piscator e la regia Biomeccanica* di E. Prampolini, *Scenografia* di Blättler, *Braque e la nascita del cubismo* di G. San Lazzaro, *Majakovskij poeta futurista* di Orazi, *Craig e la sintesi scenica* di E. Bonfante, *Tairov e il teatro teatrale* di E. Fulchignoni, *Pittura futurista (da Boccioni a Prampolini)* di Federico Pfister, *Paul Klee precursore della pittura surrealista* di Prampolini, *Kandinsky e l'arte astratta* di Sartoris, *Teatro della rivoluzione* di I. Ehrenburg, *Joyce e il monologo interiore* di E. Settanni, *Scenotecnica futurista* di Prampolini, *Apollinaire* di V. Orazi. Presso l'Archivio Prampolini (MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 047, S VII B2 B C 3, dattiloscritto "Anticipazioni", senza data). In un altro documento dell'archivio Prampolini, oltre ai volumi succitati, compare un ulteriore elenco di proposte di pubblicazione: *Tensistruttura (l'architettura del calcolo)* di G. Fiorini, *Neoplasticismo e costruttivismo* di Mondrian e Vantongerloo, *L'uomo e l'ambiente* di U. Blättler, *Policromia dell'architettura nell'ambiente* di Blättler e Del Debbio, *Leger e l'arte meccanica* di Prampolini, *Il colore nel cinema* di Boni, *Dal Dadaismo al Surrealismo* di Prampolini, *Gropius e l'architettura cellula* di L. Muratori, *Vachtangov e il III° studio* di G. Guerrieri, *Valery e l'ermetismo* di P. Bellanova, *Bunuel e il film surrealista* di F. Landi, *Teatro visivo* di E. Vlad, *Campana e l'orfismo* di E. Falqui, *Bioscenica* di Prampolini, *Proust* di Chiavarelli, *Cezanne italiano* di Prampolini, *Teatro surrealista* di P. Jacobbi, e ancora volumi su Marinetti e le Parole in libertà, Nadar e Modigliani.

¹³⁶ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 047, S VII 2 B 5, manoscritto di Enrico Prampolini sulla collana "Anticipazioni", senza data o altre indicazioni.

I volumi, dal formato di 13,5x 10,5 cm, composti da una copertina con colori diversi a seconda del tema, consistenti in circa 32 pagine, sono strutturati come «brevi saggi documentati e illustrati sull'opera di singole personalità, o su teorie e tendenze artistiche, letterarie, di tecnica teatrale e cinematografica»¹³⁷.

Tra i primi undici volumi c'è anche *Arte polimaterica (verso un'arte collettiva?)* pubblicato da Enrico Prampolini nel 1944, in cui l'artista sostanzialmente rivede, assembla e ritaglia appunti da dattiloscritti e manoscritti, interpolandoli con diversi articoli già pubblicati dal 1933 al 1938: *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche* (1933), *Al di là della pittura verso i polimaterici* (1934), *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche. Manifesto dell'arte murale* (1936), *Funzionalità architettonica del polimaterico* (1936) e *Al di là della pittura verso l'arte polimaterica* (1938)¹³⁸.

Presso l'archivio Prampolini a Roma è stato possibile ritrovare ben cinque bozze dell'*Arte polimaterica*, che testimoniano il lungo e attento lavoro di revisione e perfezionamento del testo¹³⁹.

Il volume è suddiviso in sei parti: *Premessa dell'Arte Polimaterica*, *Il «quadro da cavalletto» ultima esperienza romantica*, *Dal frammento alla composizione*, *Introduzione all'Arte polimaterica*, *Funzionalità architettonica del polimaterico* e *Verso un'arte collettiva?*.

Nella *Premessa* Prampolini illustra i cambiamenti sociali avvenuti con il tramonto dell'epoca romantica, che ha lasciato spazio alle avanguardie rivoluzionarie con rinnovati modi di operare artisticamente; ne *Il «quadro da cavalletto»*, ritrova l'origine del linguaggio plastico all'epoca dei "Primitivi", le cui opere sono a suo giudizio un «esempio tipico di equilibrio supremo fra la rappresentazione della materia e l'espressione dello spirito»¹⁴⁰.

Occorre precisare che, con il termine "Primitivi", Prampolini si riferisce in parte alle civiltà arcaiche primigenie che, rivalutate grazie al Cubismo, all'Espressionismo e quindi dal Futurismo, sono portatrici di forme semplificate, di valori spirituali e di valori plastici legati all'ambiente; ma più generalmente si riferisce anche a tutte le civiltà precedenti il Rinascimento non ancora corrotte da "convenzioni virtuosistiche"¹⁴¹, in opposizione alle correnti del "realismo magico" e di "Novecento" che si rifanno al primitivismo dell'arte italiana del Trecento e del Quattrocento, come ritorno alle origini e recupero della tradizione. Il primitivismo di Prampolini, e dei futuristi, era un primitivismo legato a un ritorno a "dimensioni paniche", a sensazioni legate a forme dure o deformate, e quindi disarmoniche rispetto ai canoni culturali consolidati connessi al classicismo.

Il "quadro da cavalletto", inteso come visione della realtà frammentata e non globale, non è più adatto all'epoca moderna e Prampolini propone una soluzione attraverso l'adozione della grande composizione da "applicare" all'architettura e permeata di lirismo, strumento mediante il quale ogni

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ E. Prampolini, *Dalla pittura murale...*, cit., 10 settembre 1933; E. Prampolini, *Al di là della pittura verso i polimaterici*, in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", I, agosto 1934, n. 2; E. Prampolini, *Al di là della pittura verso l'arte polimaterica*, in "Mediterraneo futurista", luglio 1938, n. 4, con dattiloscritto datato 1934; E. Prampolini, *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche. Manifesto...*, cit., e "Natura", febbraio 1936; E. Prampolini, *Funzionalità architettonica del polimaterico*, in 2^a *Mostra Nazionale...*, cit.

¹³⁹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 046, S VII, B 1, C, 1-7.

¹⁴⁰ E. Prampolini, *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, O.E.T. Edizioni del Secolo, Roma, 1944, p. 3.

¹⁴¹ E. Prampolini, *Al di là della pittura verso i polimaterici*, in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", I, , agosto 1934, n. 2, ed E. Prampolini, *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, cit., pp. 4-5.

elemento di realtà grezza e di materialità concreta veniva uniformato al linguaggio puramente visivo dell'opera (linea, colore, chiaroscuro). Ad una nuova architettura deve corrispondere dunque una nuova espressione plastica, che negli anni Trenta era stata chiamata "plastica murale" e che invece nel 1944 viene concepita come "arte polimaterica" da Prampolini.

Ecco dunque la definizione di "arte polimaterica" che l'artista ci dà nel libro, quasi gridata a lettere maiuscole: «L'ARTE POLIMATERICA NON È UNA TECNICA MA – COME LA PITTURA E LA SCULTURA – UN MEZZO D'ESPRESSIONE ARTISTICA RUDIMENTALE, ELEMENTARE IL CUI POTERE EVOCATIVO È AFFIDATO ALL'ORCHESTRAZIONE PLASTICA DELLA MATERIA»¹⁴². Rispetto al "polimaterismo" di venti o trent'anni prima, quella teorizzata da Prampolini ora è una disciplina artistica che assume vera e propria autonomia, degna di comparire accanto a pittura e scultura. È di grande interesse sottolineare poi come, definendo l'Arte Polimaterica cosa a sé stante rispetto alla pittura e alla scultura, Prampolini anticipi espressioni artistiche e concettuali che ancora oggi possono definirsi non tradizionalmente categorizzabili¹⁴³.

Nel volume, egli si addentra nella definizione dell'Arte Polimaterica ripercorrendo l'iter del rapporto tra uomo e materia sin dall'antichità: da «le *applicazioni eterogenee* di alcune maschere dei popoli primitivi o nei loro simboli totemici»; ai «*papier-collés* dei pittori futuristi e cubisti (1911-1914)», tra cui le opere di Boccioni e Severini e di Picasso e Braque e «i cosiddetti *collages* dei dadaisti (1917) e dei surrealisti (1928)» con le loro «*sculture d'oggetti* (1933)»¹⁴⁴.

Prampolini, in sostanza, rivendica il *copyright* sull'idea di "arte polimaterica", che si distingue dalle altre "esperienze polimateriche" (Picasso, Bauhaus ecc.) incentrate a suo giudizio sulla pura visibilità o dipendenti da fattori casuali o ancora utilitari o polemici, mentre la sua opera unisce «la *realtà dipinta* con la *realtà della materia*» al «valore emotivo ed evocatore delle *materie* stesse nel loro giuoco ritmico-spaziale»¹⁴⁵. A sostegno della sua rivendicazione del ruolo di "pioniere" dell'arte polimaterica, Prampolini cita la serie delle sue opere chiamata "Interviste con la materia", che dice di aver esposto nel 1917 alla Prima Mostra d'arte indipendente alla Galleria dell'Epoca – ma in realtà l'esposizione è del 1918 e la serie delle "Interviste" dovrebbe risalire almeno al 1927¹⁴⁶.

L'impiego della materia in Prampolini segue due modalità distinte: la «*materia-oggetto*» e la «*materia-organismo*»¹⁴⁷. Della prima categoria fanno parte gli oggetti presi dalla realtà e carichi di

¹⁴² E. Prampolini, *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, cit., p. 9.

¹⁴³ M. Calvesi, *Dal Futurismo alle poetiche della materia*, in M. Calvesi, P. Ginsborg (a c. di), *Novecento. Arte e storia in Italia*, catalogo della mostra (Roma), Skira, Milano 2000, p. 92.

¹⁴⁴ E. Prampolini, *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, cit., p. 7.

¹⁴⁵ Ivi, p. 8.

¹⁴⁶ Spesso Prampolini fa confusione, non sappiamo se più o meno voluta, quando cerca di ricollocare eventi e azioni di più di un ventennio. Per il caso in questione, ad esempio, in un ripensamento di una nota di una delle bozze sull'Arte polimaterica si legge: «Nel 1917, quando Picasso, Cocteau e Bakist, visitarono a Roma il mio studio s'interessarono particolarmente ai miei primi saggi di arte polimaterica da allora le intitolavo "Interviste con la materia". Fu nelle opere successive che esposi nel 1928 alla Galleria Povolosky ai Salon des Surindipendents (1929), nel "gruppo 1940" (nel 1930) e nelle mostre della società "Abstraction et creation" (1932-36) di Parigi» (MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 046, seconda parte note manoscritte al testo della bozza dattilografata S VII B1, C, 2, senza data, ripensamento nota n. 4 riferibile a parte della nota n. 5 della stesura finale).

¹⁴⁷ E. Prampolini, *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, cit., p. 9.

valori già preesistenti e significanti, come fanno anche i proto-dadaisti del *ready made* o i costruttivisti; della seconda fanno parte le materie allo stato grezzo, che impiegate dalla mente creativa dell'artista creano rapporti contrastanti fra loro¹⁴⁸. La differenza tra il polimaterismo e la pittura sta proprio nel valore evocativo e di non mera valenza estetica del primo, come avviene invece per la seconda, che invece è a suo giudizio manifestazione di un operare nell'irrazionale dello spirito; nell'opera polimaterica non c'è semplice giustapposizione di materie diverse: bensì è come se l'artista fosse colto da una creazione in uno stato di «automatismo quasi medianico»¹⁴⁹. Infine, ultimo ma non secondario elemento che differenzia l'Arte polimaterica dalla pittura e dalla scultura secondo Prampolini – tanto interessante quanto finora non sufficientemente messo in luce e indagato nei vari studi sull'artista modenese – è che egli la ritiene l'unica forma artistica che possa essere impiegata nell'architettura.

2.2.4 Funzione architettonica dell'arte polimaterica

Il rapporto tra Arte Polimaterica e architettura diventa per Prampolini centrale nell'elaborazione delle sue idee su questa “nuova arte”, tanto che nel suo volume sull'arte polimaterica egli dedica un intero paragrafo alla *Funzionalità architettonica del polimaterico*. Prampolini passa in rassegna e chiama a sostegno delle sue idee le dichiarazioni di illustri architetti e amici, tra i quali Antonio Sant'Elia, Adolf Loos, Le Corbusier, Walter Gropius e Alberto Sartoris:

«Ho vissuto – anch'io con loro – le medesime battaglie e le dure conquiste per il rinnovamento estetico e tecnico delle arti, e con loro non posso quindi ammettere un qualsiasi *ritorno* o *compromesso* a concezioni ed espressioni superate. Se Loos, nella sua opera fondamentale *«L'ornament et crime»*, lanciò per primo (sono ormai cinquant'anni) l'anatema contro l'*ornamentale* in architettura; se Sant'Elia nel 1914 (paragrafo 4° del suo manifesto) affermò: «Bisogna abolire il decorativo. La decorazione, come qualche cosa di sovrapposto all'architettura è un assurdo, soltanto dall'uso e dalla disposizione originale del materiale greggio o nudo, o violentemente colorato, dipende il valore decorativo dell'architettura futurista»; se Le Corbusier nel suo recente libro *«Une maison et un palais»* ribadisce: «Secondo una logica rigorosa propugnata dagli architetti razionalisti, l'architettura razionale dovrebbe escludere il concorso delle arti figurative, ci sarà facile dedurre che, in base a tali affermazioni categoriche non è concepibile una collaborazione fra le *arti figurative e ornative* e l'*architettura funzionale del nostro tempo»*»¹⁵⁰.

¹⁴⁸ F. Menna, *op. cit.*, p. 144.

¹⁴⁹ E. Prampolini, *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, cit., p. 9.

¹⁵⁰ Ivi, p.12. C'è da precisare che nel citare il passo di Le Corbusier, Prampolini si confonde con diverse dichiarazioni effettuate dall'architetto svizzero. In realtà nel volume di Le Corbusier *Une maison un palais* (1928) non compare la frase citata, che invece si può riferire ad un passo della relazione di Le Corbusier al VI Convegno Volta del 1936 intitolata *Le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto alla collaborazione della pittura e della scultura*: «Lo studio della tendenza che impera invece nell'architettura razionalista di escludere, come superflue secondo una logica rigorosa, il concorso delle arti figurative». Le Corbusier era dell'idea che l'architettura non avesse alcun bisogno del concorso delle arti figurative, ma d'altra parte che: «l'architettura, in talune occasioni può esaurire il suo compito e aumentare il diletto degli uomini con una collaborazione eccezionale e magnifica delle arti maggiori: pittura e

La “nuova architettura italiana” propugnata dai futuristi si affidava, sin dal Manifesto dell’architettura di Sant’Elia del 1914, all’impiego dei nuovi materiali: poiché solo questi avrebbero suggerito lo stile architettonico della nuova Italia, senza necessità di superflue decorazioni e ornamenti. L’impiego di nuovi materiali in architettura, con l’emergere dei nuovi stili – tra cui si fa spazio il Razionalismo – portava conseguentemente in arte a una nuova visione della pittura: per cui la materia traslava sul quadro per proiettarsi poi sull’architettura.

L’idea di “applicare” creazioni artistiche all’architettura è sempre stata presente nelle teorie prampoliniane, sin dal manifesto *Costruzione assoluta di moto-rumore* (1915): «la pittura, la scultura, l’architettura, e tutte le altre arti, concepite a sé, non hanno più valore, essendo impotenti di raggiungere (separatamente) quell’efficacia emotiva, quel risultato d’espressione materiale, parallelo. [...] attraverso l’applicazione materiale, arriviamo immediatamente all’attuazione pratica: architettura futurista, città futurista»¹⁵¹.

La relazione tra arte polimaterica e architettura nelle teorie prampoliniane trae evidentemente la sua ispirazione dalle idee di Boccioni, secondo il quale la scultura si doveva incamminare verso la sua origine, ossia verso l’architettura, attraverso «il concetto di fusione d’ambiente e oggetto, con conseguente *compenetrazione dei piani*»¹⁵².

Assieme ai futuristi, Prampolini sperimenta nella sua opera i modi concreti per far convivere arte e architettura, prima nella plastica murale e quindi nell’Arte Polimaterica: «Da questo dilemma fra le esigenze del calcolo e gli atteggiamenti sepolcrali della nuova architettura, nacque in noi futuristi l’idea di creare un nuovo aspetto della “plastica” che al di là della pittura murale o della scultura riassume le facoltà cromatiche dell’una con quelle plastiche dell’altra ed oltre verso un’arte polimaterica»¹⁵³.

Come scrive nel *Manifesto dell’arte murale* (1934), per Prampolini le esigenze funzionali dell’architettura moderna non possono lasciare posto all’arte del passato: «Quale architetto funzionale, in coscienza, può fare sopportare le sue meravigliose superfici geometriche dall’incerta e indiscreta pennellata del fresco di buona memoria? Le Courbusier recentemente definiva ciò un “vagissement”. Una nuova architettura esige fatalmente una nuova interpretazione plastica delle superfici spaziali, sia nel situare organicamente la composizione, sia nella espressione tecnica»¹⁵⁴.

Nell’elaborare queste idee, Prampolini recupera anche quella che aveva definito la capacità dei “Primitivi” di legare l’arte all’ambiente:

statuaria». Inoltre egli non approvava l’uso della tecnica dell’affresco perché rispondente a un’epoca passata: «Le tele incorniciate, eseguite da professionisti non sono più una produzione ammissibile. Saranno eseguite, queste tele incorniciate, dai «pittori domenicali» durante gli «ozii» prossimi, per il piacere loro e dei loro amici [...] Induciamoci a creare e manifestare l’arte dei tempi presenti. Resurrezioni? Mai, mai, mai!» (6. *Convegno "Volta"*..., cit., pp. 119, 125, 128-29).

¹⁵¹ E. Prampolini, *Un’arte nuova?* ..., cit.

¹⁵² U. Boccioni, *Esposizione di scultura* ..., cit., p. 4; ora in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a c. di), *Archivi del futurismo*, cit., vol. I, p. 118; E. Crispolti (a c. di), *Nuovi archivi* ..., cit., p. 76.

¹⁵³ E. Prampolini, *La Mostra nazionale di Plastica murale*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d’arte-vita”, II, marzo 1935, n. 6-7.

¹⁵⁴ E. Prampolini, *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche. Manifesto*..., cit.

«La calma e la profonda bellezza [delle loro] opere era dovuta anche alla loro funzione ambientale in quanto ogni linea ed ogni forma e colore rispondevano al significato della *composizione*. Prima di considerare l'*elemento plastico* da raffigurare, i *Primitivi* si preoccupavano dell'architettura che doveva inquadrare le loro concezioni. Sceglievano poi le forme nella natura intima delle cose, facendo ripercuotere l'eco del loro spirito fra le superfici delle costruzioni da animare. Questa purezza ideale del sentimento per la pittura murale dei primitivi fu poi alterata nei secoli a venire dalle presunte perfezioni del Rinascimento e del Barocco, [ed] ecco così i contorni fatti per sopportare contatti e i parallelismi con l'architettura infiacchirsi [e] le opere sebbene destinate ad inquadrarsi con l'architettura finirono per non essere più la parte integrante di questa»¹⁵⁵.

L'arte polimaterica risponde quindi, secondo l'artista modenese, ad un naturale ritorno ai tradizionali legami tra arte e architettura; e la plastica murale futurista ne costituisce una interpretazione in chiave moderna, caricata di nuove valenze sociali e politiche.

Nel volume sull'arte polimaterica, Prampolini significativamente dedica espressamente un paragrafo alla *Funzionalità architettonica del polimaterico*, in cui scrive: «Dopo le prime esperienze di arte polimaterica “pura” cioè d'opera d'arte autonoma, ho pensato, fra i primi, alle possibilità che questa espressione artistica avrebbe avuto identificandosi con l'architettura»¹⁵⁶. L'artista deve dunque, in questa visione, essere utile alla società e ritrovare un contatto con essa perché quest'ultima possa trarre ammirazione e stimoli¹⁵⁷ e, non a caso, l'insegnamento artistico in funzione architettonica era anche il principale scopo del nuovo centro studi progettato da Prampolini per educare le nuove generazioni a queste nuove concezioni¹⁵⁸. Tra le materie del programma della “sua” Università per la Plastica Murale non può quindi mancare il corso di “Funzionalità architettonica dell'arte murale”, finalizzato a far «apprendere la funzione dell'Arte Murale e in particolare le leggi che regolano la misura e l'armonia fra la polidimensionalità dei volumi architettonici e le costanti plastiche delle superfici ambientali»¹⁵⁹.

Ecco così che l'*arte polimaterica* è proposta da Prampolini come un «altro mezzo di espressione artistica [...] che può virtualmente, partecipare alla vita dell'architettura funzionale senza violarne i presupposti teorici le esigenze costruttive e i valori stilistici [...]. *L'arte polimaterica sta all'architettura, come l'uomo all'ambiente*» poiché «il *polimaterico*, non è una *sovrastuttura* che si applica ai piani o ai volumi architettonici, ma è una *continuità organica* dell'architettura stessa»¹⁶⁰. Egli spiega poi in che modo le due arti potrebbero concretamente realizzare questa unione: «La

¹⁵⁵ E. Prampolini, *Al di là della pittura verso i polimaterici*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, , agosto 1934, n. 2, e successivamente con lievi modifiche in E. Prampolini, *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, cit., p. 10.

¹⁵⁶ E. Prampolini, *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, cit., nota n. 10, p.18.

¹⁵⁷ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 046, S VII B1, C, C1, bozza dattiloscritta dell'Arte polimaterica, senza data, p. 13.

¹⁵⁸ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, S V 8 C/1, dattiloscritto *Promemoria per la fondazione di una Università d'arte murale*, non datato (ma: 1936-1940).

¹⁵⁹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, S V 8 G/2, dattiloscritto “Aggiunte al promemoria” relativo all'Università dell'Arte Murale, p. 3.

¹⁶⁰ E. Prampolini, *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, cit., p.13.

composizione o il *complesso polimaterico* (organismi animistici dell'ambiente esterno o interno) per le loro caratteristiche strutturali, formate da elementi satelliti (che si muovono dal centro alla periferia e viceversa) non solo non compromettono né forzano la fisionomia stereometrica della nuova *architettura*, ma anzi, con il loro significativo slancio vitale, ne aiutano visualmente la funzione costruttiva»¹⁶¹.

La collaborazione fra le arti e gli artisti – intesa fra architetto, artista “polimaterista” e artigiano – per Prampolini ha una funzione estetica ma anche – e soprattutto – etica, perché risponde alle esigenze della collettività: la finalità dell’Arte Polimaterica sta infatti nell’«elevare il tono dell’individuo e delle masse con la *presenza* in ogni spazio architettonico adeguato (dalla casa-cellula, alla fabbrica, dalla costruzione privata a quella pubblica) di un *elemento animistico*, che parli con un linguaggio plastico suo proprio all’*anima collettiva* collaborando al potenziamento spirituale di essa»¹⁶².

Egli stesso ci dà conto della sua sperimentazione pratica nella ricerca del legame tra arte polimaterica e architettura e ci dice che i suoi «primi [...] saggi di arte polimaterica legata all’architettura risalgono al 1928 nel ristorante del Padiglione Futurista all’Esposizione di Torino, poi nel 1931 all’Esposizione internazionale coloniale di Parigi» e che successivamente realizza «dal 1932 al 1940 in Italia e soprattutto all’estero una serie di polimaterici in funzione architettonica – sia per interni che per esterni – destinati alle collettività. Queste opere ebbero una considerevole influenza e sviluppo nell’ambiente artistico, e fra gli architetti una pratica applicazione al di qua e al di là delle nostre frontiere»¹⁶³.

Di queste opere prampoliniane di arte polimaterica, purtroppo, non sappiamo molto poiché non disponiamo di disegni né testimonianze fotografiche note. Abbiamo solo poche notizie sul Padiglione futurista all’Esposizione di Torino del 1928, tra le quali la cronaca di Fillia, che ci racconta dell’esterno costituito da «torri reclamistiche, [...] pareti colorate e [da un] formidabile movimento delle masse» e ci dà indicazioni sugli interni «decorati con materiali diversi e seguenti una linea costruttiva»¹⁶⁴.

Ancora meno sappiamo dei “polimaterici” di Prampolini degli anni dal 1932 al 1940. Nel suo volume del 1968 dedicato a *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Enrico Crispolti afferma che i grandi polimaterici di Prampolini a carattere murale sono andati distrutti¹⁶⁵; tuttavia, è verosimile ipotizzare che queste opere siano in realtà riconducibili alle “plastiche murali”, già elencate nel paragrafo sulle “opere murali”, le quali, in molti casi, erano costituite da materiali eterogenei.

È il caso ad esempio delle decorazioni del ristorante all’interno del padiglione all’Esposizione internazionale coloniale di Parigi del 1931, dell’architetto Guido Fiorini¹⁶⁶, dove erano stati

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Ivi, p.14.

¹⁶³ Ivi, p.18.

¹⁶⁴ Fillia, *La Prima mostra di Architettura Futurista*, in “Il Giornale d’Italia”, 21 ottobre 1928, ora in E. Crispolti, *Il gruppo futurista torinese: tempi e personalità*, in E. Crispolti, *Il Secondo Futurismo...*, cit., p.76.

¹⁶⁵ E. Crispolti, *Note su Prampolini*, in E. Crispolti, *Il mito della macchina...*, cit., p. 293.

¹⁶⁶ Guido Fiorini aderirà al movimento futurista solo nel 1933. Nel 1931, anno dell’incarico del ristorante del padiglione italiano all’esposizione coloniale parigina, faceva invece parte del MIAR laziale partecipando alla seconda

realizzati da Prampolini¹⁶⁷ sei pannelli rappresentanti «quanto di più moderno, di più lirico e di più inventivo si possa realizzare in tema «coloniale»», ossia *L'écran dans le désert, Le tatouage du soleil, Phono-danse, Le fétiche mécanisé, Radio-fauves, La magie de la perle noire*. Questi pannelli, secondo Marinetti e Fillia, «davano all'ambiente una atmosfera simultaneamente africana e meccanica che rendeva, splendidamente la volontà di interpretare i motivi coloniali secondo una sensibilità moderna futurista»¹⁶⁸.

Prampolini definisce “opere polimateriche” quelle realizzate per l'Esposizione parigina, ma in realtà nella guida ufficiale il suo intervento viene descritto più come una tradizionale pittura murale¹⁶⁹.

In ogni caso, anche se con tutta probabilità quest'opera consisteva in semplici pannelli decorativi più o meno tradizionali, il colpo di genio di Prampolini sta nel renderli comunque parte di una “esperienza polimaterica”.

All'apertura dell'Esposizione, infatti, nel ristorante viene organizzata dall'artista modenese insieme a Fillia una serata con sperimentazioni della cucina futurista, in cui, tra una portata e l'altra, allietavano la serata canti, danze, rumori e profumi. Una vera e propria “*performance* totalizzante”, nella quale Prampolini compone, attraverso l'uso di diversi cibi e quindi di diverse materie, opere commestibili: come ad esempio *Equatore + Polo Nord*, che prevedeva «un mare equatoriale di tuorli rossi d'uova all'ostrica, con pepe sale limone. Nel centro emerge un cono di chiaro d'uova montato e solidificato, pieno di spicchi d'arancio come succose sezioni di sole. La cima del cono sarà tempestata di pezzi di tartufo nero tagliati in forma di aeroplani negri alla conquista dello zenit»¹⁷⁰.

Colpisce l'incredibile modernità di questa originale idea, in cui Prampolini unisce arte, architettura ed esperienza spazio-sensoriale: il polimaterismo portato alle estreme conseguenze, in un'opera che sembra quasi anticipare le *performance* dell'arte contemporanea.

2.2.5 Dall'Arte Polimaterica all'Arte Concreta

Agli inizi degli anni Cinquanta, Prampolini intraprende una nuova esperienza che porta a evoluzione quella dell'arte polimaterica, aderendo al M.A.C. (Movimento Arte Concreta).

esposizione di architettura razionale, presso la galleria di P.M. Bardi a Roma. Si veda per cenni biografici R. Vittorini, *Guido Fiorini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1997, vol. 48.

¹⁶⁷ Per l'incarico a Prampolini all'interno del ristorante si veda: ACS, Presidenza Consiglio dei Ministri, 1931-1933, 14.1.3008, Relazione morale e finanziaria del Regio Commissario Generale dell'Italia all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi (1931) fatta da S.E. Capo del Governo, Roma 22 ottobre 1932 e F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., p. 280.

¹⁶⁸ F.T. Marinetti, Fillia, *La cucina futurista*, Longanesi, Milano 1986 (1932¹), p. 116.

¹⁶⁹ «Les arabesques chromatique qui décorent les facades latérales de l'édifice, ne constituent pas une simple décoration, mais font partie intégrante de l'architecture: elles confèrent à l'originale construction une note de lyrisme par la couleur. Elles sont du fameux peintre futuriste Enrico Prampolini auquel on doit également six grands panneaux qui décorent l'intérieur du pavillon» (*Guide officiel de la section italienne à l'Exposition Coloniale. Paris 1931*, Publicité De Rosa, Paris, 1931, p. 31). Inoltre, in un volumetto specifico dedicato a questi pannelli il titolo risulta essere «Peintures Murales de Prampolini» e le opere vengono descritte come «Compositions décoratives» (*Peintures Murales de Prampolini all'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, Micouin, Paris 1931).

¹⁷⁰ F.T. Marinetti, Fillia, *La cucina...*, cit., p. 212.

Il MAC, nato nel 1948, raccoglieva un gruppo di artisti eterogeneo per poetica e ricerca artistica (pittori, scultori, architetti, designers), comprendente come nucleo fondativo personaggi del calibro di Atanasio Soldati, Bruno Munari, Gillo Dorfles e Gianni Monnet. Il movimento si contrapponeva a correnti artistiche come il realismo politicamente impegnato e l'irrazionale dell'informale, per ricollegarsi alla denominazione coniata nel 1930 da van Doesburg e ripresa nel 1936 da Max Bill, secondo cui l'arte "concreta" attinge a forme, linee e colori autonomamente elaborati dalla personale immaginazione dell'artista anziché dai processi di astrazione delle immagini della natura¹⁷¹.

Tra il 1952 e il 1953, alla morte di Soldati, il MAC si direziona verso una "arte totale" e verso l'integrazione delle arti rispetto ad una prima fase prettamente pittorica¹⁷². Nel 1952 vengono infatti organizzate due mostre dedicate alla "Sintesi delle arti" e sempre in quell'anno viene aperto un Centro Studi con sezioni di urbanistica, architettura, colore, esposizioni-feste, plastica degli oggetti e con diversi corsi sulla ceramica, sulla grafica, la pubblicità, gli allestimenti, e la storia dell'arte¹⁷³. È in questo contesto che Prampolini aderisce al MAC, sollecitato dall'amico Mauro Reggiani che diverrà presidente del gruppo dopo Soldati e Munari. L'artista modenese aveva avuto dei primi contatti col movimento già nel 1950, quando era stato invitato a presiedere il convegno *Arte astratta e architettura* tenutosi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma.

L'adesione di Prampolini al MAC è sicuramente dettata dal suo interesse per l'impiego di materiali diversi, ma soprattutto dall'attenzione posta alla sintesi delle arti, nella quale, per l'artista modenese, l'Arte Polimaterica si propone quale moderno legante con l'architettura. È infatti evidente il legame del MAC con le poetiche futuriste perorate da Bruno Munari attraverso il "Totalismo", un'arte totale che «vuole interessare direttamente tutti i sensi per comunicare con maggior possibilità il dato 'reale'» attraverso oggetti «plastici, colorati, sonori, odorosi» che avranno «peso e materie diverse [...] essere instabili e in movimento»¹⁷⁴.

Nel febbraio 1955, con una lettera firmata da Dorfles, Monnet, Munari, Prampolini, Reggiani e Vigano, il MAC si fonde col gruppo francese Espace, creato da André Bloc¹⁷⁵, nel 1951 con lo scopo dell'integrazione delle arti plastiche nell'architettura. Nella lettera, gli estensori scrivono: «I gruppi "Espace" francese, belga, svizzero, inglese, italiano, svedese, con sede a Parigi, hanno per scopo di promuovere una più stretta relazione e scambio tra le diverse arti plastiche fino a giungere ad una completa integrazione di esse. Questa unità è stata auspicata teoricamente da gran parte degli estetici moderni, ed empiricamente da vari artisti e movimenti artistici; tra questi Le Corbusier,

¹⁷¹ Gillo Dorfles, teorico del gruppo, definisce (avvicinandosi alle idee di Kandinskij, van Doesburg, Arp o Bill), in un testo per la mostra di Galliano Mazzon nel 1949 alla Libreria Salto di Milano, l'arte concreta come «contrapposizione alla tanto diffusa voga dell'astrazione [...] e] non proviene da nessun tentativo di astrarre da oggetti sensibili, fisici o metafisici, ma è basata soltanto sulla realizzazione e sull'oggettivazione delle intuizioni dell'artista, rese in concrete immagini di forma-colore, lontane da ogni significato simbolico, da ogni astrazione formale, e miranti a cogliere solo quei ritmi, quelle cadenze, quegli accordi, di cui è così ricco il mondo dei colori.». Si veda L. Caramel (a c. di), *Movimento Arte Concreta 1948-1958*, catalogo della mostra, Mucchi, Modena 1987, p. 28.

¹⁷² L. Caramel (a c. di), *Movimento Arte Concreta*, cit., p. 14.

¹⁷³ L. Caramel (a c. di), *MAC Movimento arte concreta 1948-1958*, catalogo della mostra, Maschietto & Musolino, Siena 1996, p. 18.

¹⁷⁴ B. Munari, *Manifesto dell'arte totale*, in "Arte Concreta", 1952, n. 10; stralcio anche in L. Caramel (a c. di), *MAC...*, cit., p.10.

¹⁷⁵ Pittore, scultore, architetto francese, fondatore e direttore delle riviste "Art d'Aujourd'hui", "Architecture d'Aujourd'hui" e "Aujourd'hui".

Léger e Bloc l'hanno chiamata "Synthèse des Arts", ed è sempre stata l'obiettivo principale degli artisti aggruppati nel "Movimento Arte Concreta", sorto a Milano nel 1948»¹⁷⁶.

Nell'archivio Reggiani a Milano sono conservate numerose lettere di Prampolini, in una delle quali, il futurista gli suggerisce come gestire il processo di fusione del MAC con l'Espace, ribadendo con forza la necessità di mantenere salda l'idea del legame dell'arte con l'architettura: «Noi [artisti di Roma] siamo contro i dilettanti e il dilettantismo in arte. Noi pensiamo a dei piani concreti con architetti che abbiano dei criteri di lavoro che possano offrire ad un gruppo qualificato di artisti capaci d'intendere l'architettura e le nuove possibilità plastiche da amalgamare alla architettura stessa nella loro funzionalità pratica. Quindi o si trova un accordo o noi faremo per conto nostro»¹⁷⁷. Lo stretto legame arte-architettura è particolarmente evidente nel drappello italiano del nuovo movimento MAC/ Espace italiano, del quale facevano parte, oltre che numerosi artisti, anche diversi architetti e ingegneri fra i quali Luciano Canella, Amedeo Luccichenti, Gianni Monnet, Pier Luigi Nervi e Tito Varisco.

Per sottolineare questa "unità delle arti", viene organizzata una mostra presso la Galleria del Fiore di Milano dal 14 al 27 maggio 1955, dal titolo *Esperimenti di sintesi delle arti*, nel catalogo della quale si legge: «Sin dalla sua fondazione, nel 1948, il MAC ha inteso promuovere un'arte che fosse innanzi tutto un concreto manifestarsi di valori grafici, plastici, cromatici, che affrontasse cioè i diversi problemi offerti dalle moderne arti visuali svincolate da ogni contenutismo aneddótico e da ogni «ritorno» stilistico verso un passato ormai accademico; che, d'altronde, curasse soprattutto i rapporti e le interazioni tra architettura, plastica e pittura, così da promuovere un rinnovamento effettivo del gusto in tutti i settori della vita moderna dove tali arti entrano in gioco»¹⁷⁸.

In occasione della mostra, Prampolini – nominato vicepresidente del movimento dal 30 settembre 1955 – scrive un breve intervento sulle pagine di "Documenti d'arte d'oggi", organo di diffusione del MAC, intitolato significativamente *Architettura e Arte polimaterica*¹⁷⁹, nel quale ripropone la sintesi degli ultimi due paragrafi del libro sull'*Arte polimaterica*, ribadendo fermamente e senza ripensamenti le sue idee a distanza di undici anni:

«Dai presupposti sull'entità di rapporti fra architettura funzionale e arte polimaterica, fra l'unità d'intenti dell'architetto, del polimaterista e dell'artigiano (che interviene talvolta nella realizzazione pratica del polimaterico) appare chiaro il manifestarsi di una tendenza collaborazionista e l'affermarsi di un principio a finalità collettive nelle arti; fenomeno sociale del nostro tempo che pone anche le arti al servizio delle masse.

L'opera d'arte *polimaterica* – risultante da un'armonica collaborazione – identificandosi con l'architettura entra così in una fase estensiva a funzione etica. Espressione artistica connaturata alle esigenze delle società dei tempi nuovi essa è destinata – per la sua stessa struttura tecnica a carattere funzionale – a divenire uno strumento spirituale di utilità pubblica. E quale

¹⁷⁶ Lettera circolare del Gruppo MAC/Espace del 24 febbraio 1955, in L. Caramel (a c. di), *Movimento Arte Concreta*, cit., p. 52.

¹⁷⁷ Lettera di Prampolini a Mauro Reggiani del 9 settembre 1954, in *Movimento arte concreta*, cit., p. 51.

¹⁷⁸ G. Dorflès, *Presentazione per il catalogo della mostra "Esperimenti di sintesi delle arti"*, in L. Caramel (a c. di), *Movimento Arte Concreta*, cit., p. 53.

¹⁷⁹ E. Prampolini, *Architettura e arte polimaterica*, in "Documenti d'arte d'oggi", annuario MAC 1955-1956, Libreria Salto Editrice, Milano 1956. Si veda anche il dattiloscritto non datato presente presso l'Archivio Prampolini col titolo *Sintesi delle Arti. Architettura e Arte Polimaterica* (MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 046, S VII, B 1, C, 8).

ne è l'ultima finalità? Questa: di elevare il tono dell'individuo e delle masse con la presenza, in ogni spazio architettonico adeguato (dalla casa-cellula alla fabbrica, dalla costruzione privata a quella pubblica) di un elemento animistico che parli con un linguaggio plastico suo proprio all'anima collettiva, collaborando pertanto al potenziamento spirituale di essa. Conclusosi il periodo romantico con le ultime correnti artistiche rivoluzionarie, superati gli individualismi e la sopravvalutazione dell'io e del singolo, l'arte passa da espressione individuale a manifestazione collettiva e si avvia verso una nuova concezione panteista del mondo e delle cose.

I sintomi premonitori di un tale orientamento li ritroviamo già affermati nel binomio *Arte-Vita*; binomio che si identifica con quello *Tecnica-Organizzazione*; aspetti mediati del nuovo ordine spirituale e sociale che tende alla *Sintesi delle Arti*.

Mentre la civiltà meccanica ha esaurito il proprio compito etico e storico, si delinea l'avvento di una nuova civiltà: la civiltà scientifica; ad essa noi, artisti novatori, guardiamo da tempo con fede come ad un mistero che sta per svelarsi e come un nuovo umanesimo: un *Umanesimo Scientifico*¹⁸⁰.

180

E. Prampolini, *Architettura e arte polimaterica*, cit.

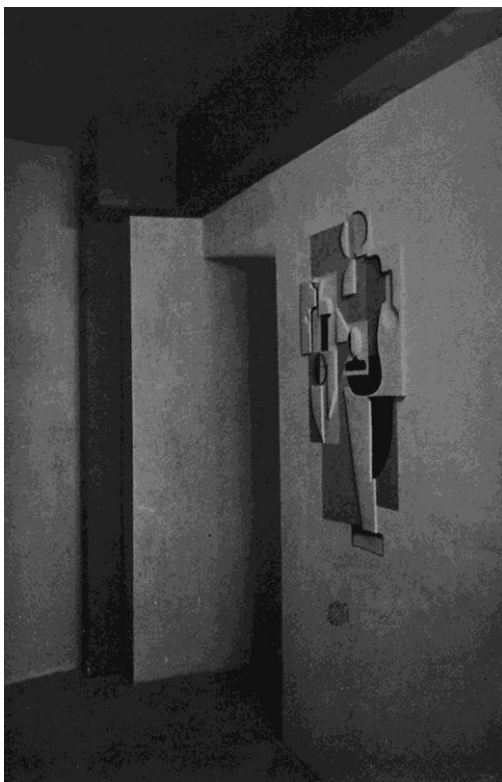


Fig. 97. W. Baumeister, “quadro murale” per l’interno dell’edificio costruito da R. Döcker 1922.



Fig. 98. Copertina del catalogo della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l’Edilizia Fascista, Genova, 1934.

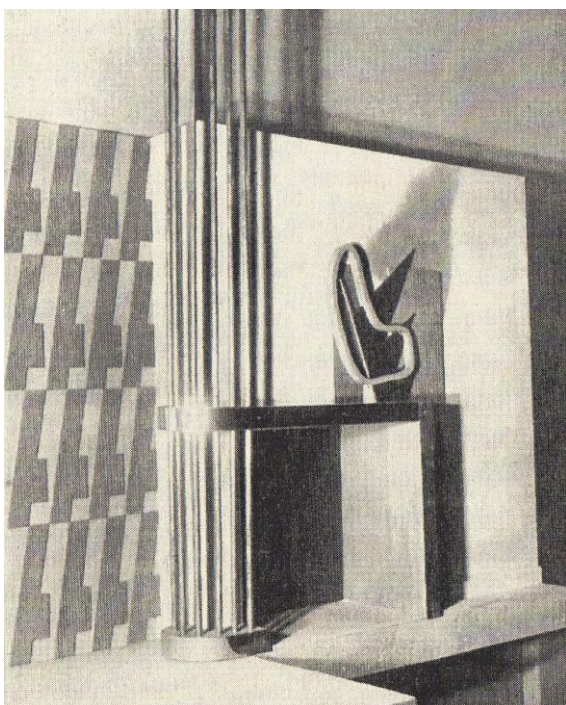


Fig. 99. E. Prampolini, *Gioventù fascista*, plastica murale per facciata Casa del Balilla, Prima Mostra Nazionale di Plastica, Genova, 1934.

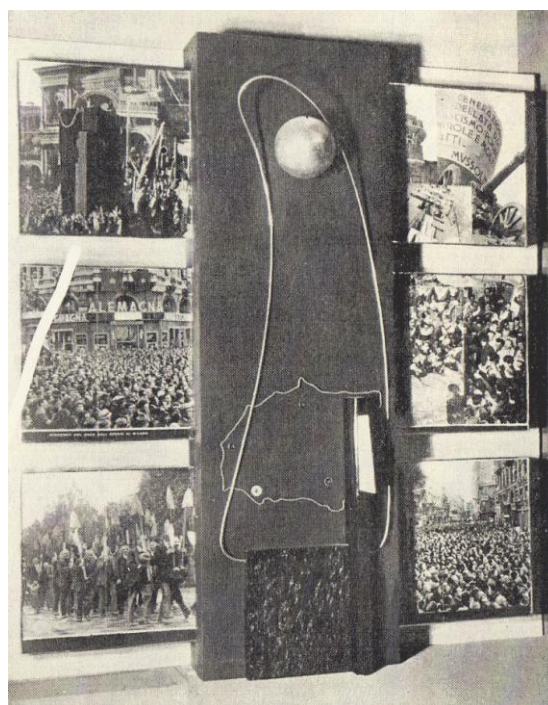


Fig. 100. E. Prampolini, *Sintesi cosmica dell’idea fascista*, plastica murale, Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale, Genova, 1934.

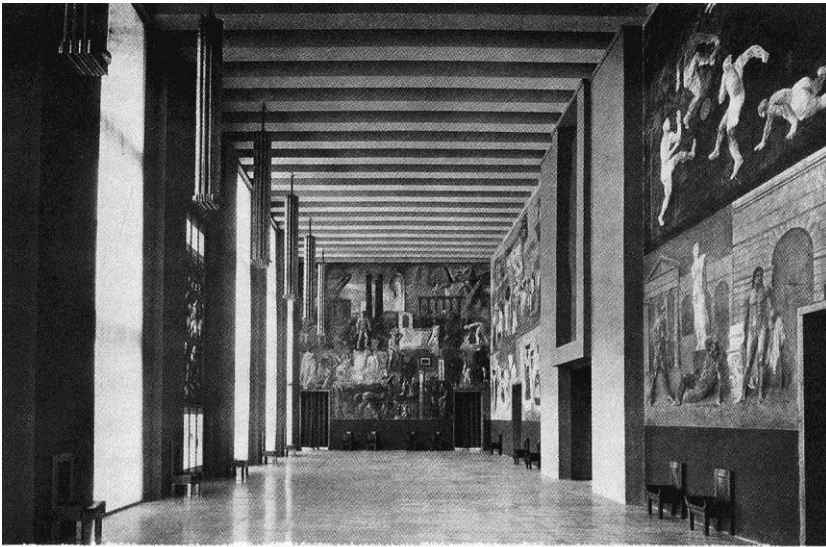


Fig. 101. Salone delle cerimonie con le pitture murali di Mario Sironi alla V Triennale di Milano, 1933.



Fig. 102. M. Sironi, *Il lavoro*, particolare, V Triennale di Milano, 1933.



Fig. 103. E. Prampolini, *Quarta dimensione*, pittura murale, V Triennale di Milano, 1933.



Fig. 104. E. Prampolini, Bozzetto per la decorazione di casa Manheimer, *Gli scacchi*, Parigi, 1928.



Fig. 105. E. Prampolini, Decorazione in ceramica dipinta per il Bar Bulloni, Milano, 1933 circa.

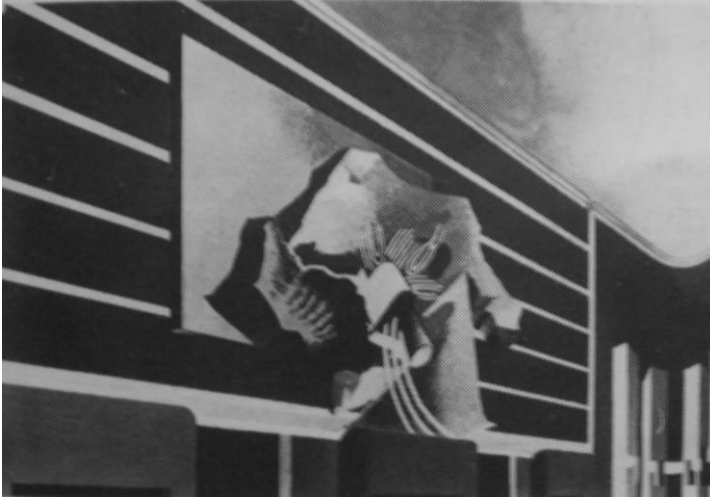


Fig. 106. E. Prampolini, *La Terra*, bozzetto della plastica murale per l'allestimento del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Chicago, 1933.

Fig. 107. E. Prampolini, *Spiritualità astratta*, 1934, polimaterico, Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale, Genova.

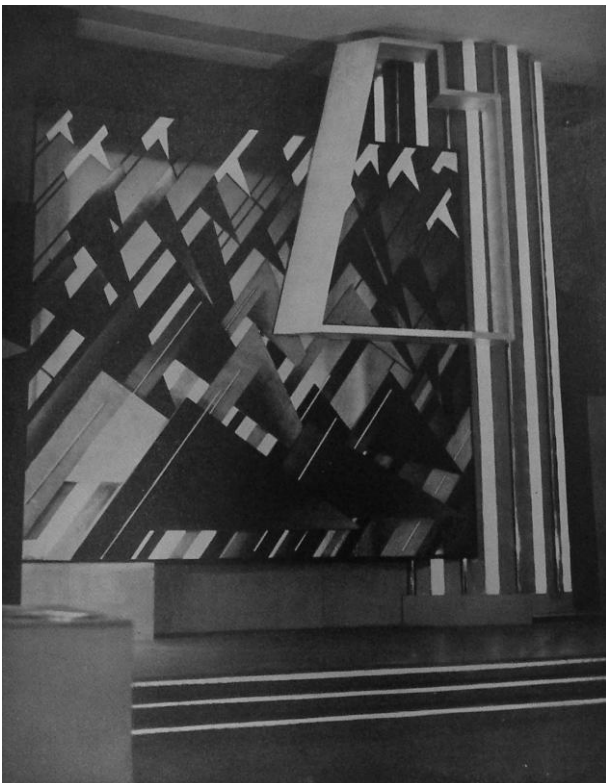
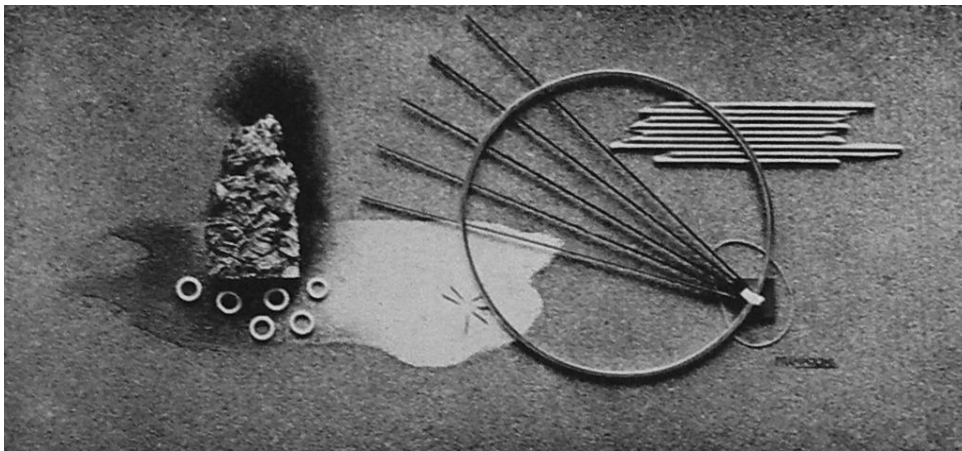


Fig. 108. E. Prampolini, *Ritmi ascensionali delle forze fasciste*, plastica murale, Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale, Genova, 1934.



Fig. 109. E. Prampolini, *Trasfigurazione della materia*, Prima Mostra Internazionale di Arte Murale a Parigi, 1935.

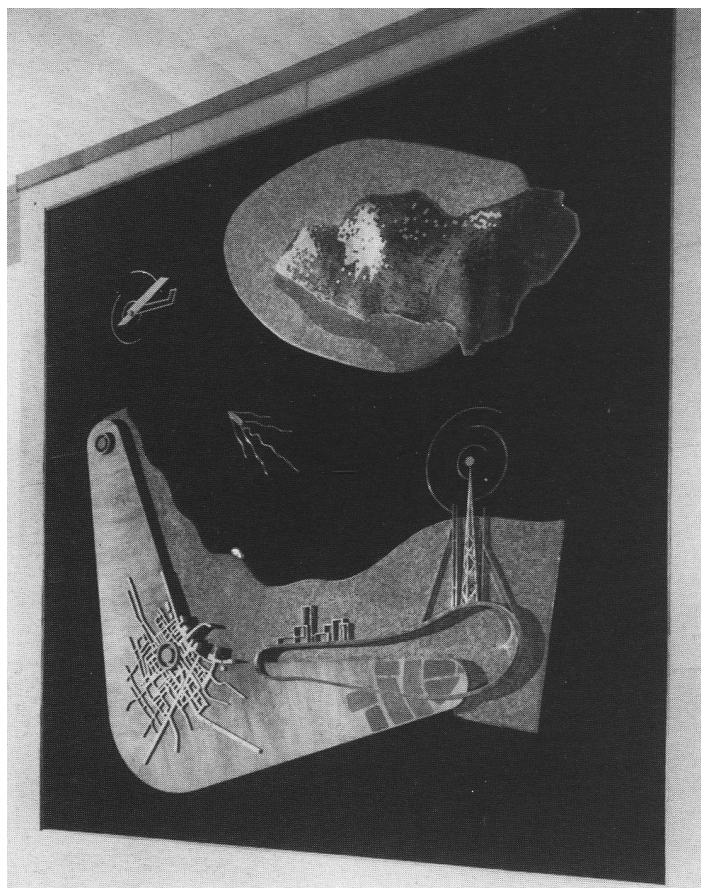


Fig. 110. E. Prampolini, P. Oriani, M. Rosso, *Comunicazioni postelegrafoniche*, II Mostra Nazionale di Plastica Murale, Roma, 1936.

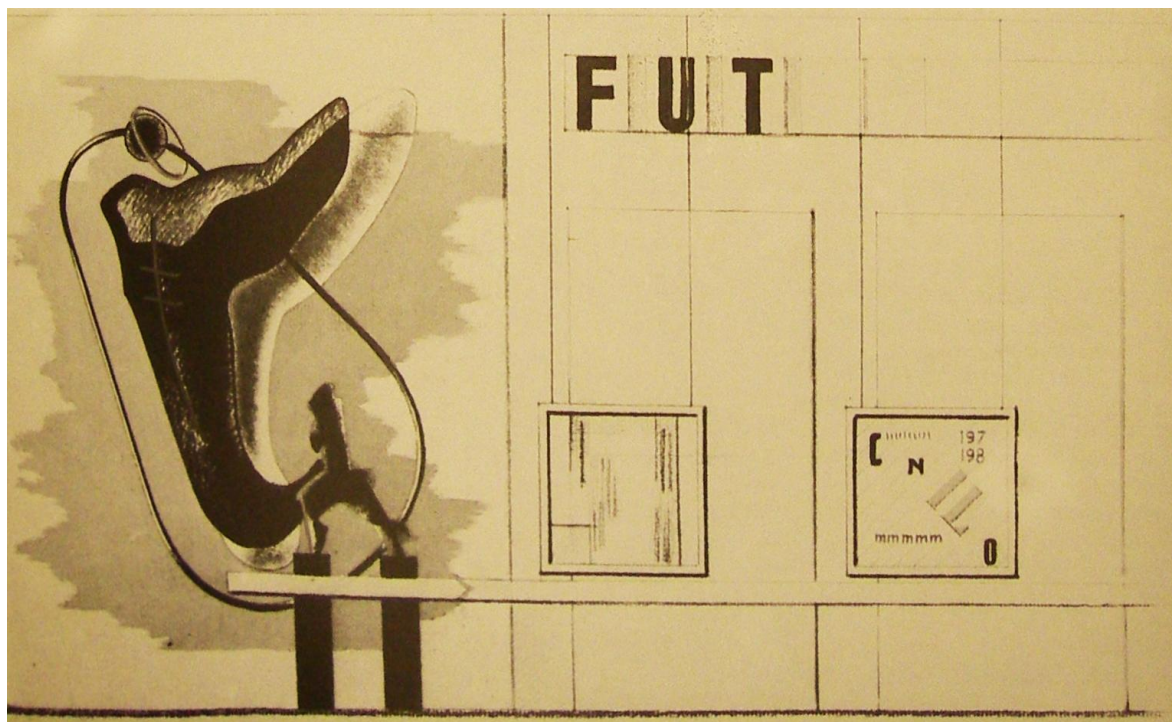


Fig. 111. E. Prampolini, Bozzetto di plastica murale per il padiglione futurista all'Esposizione Universale di New York, 1939.

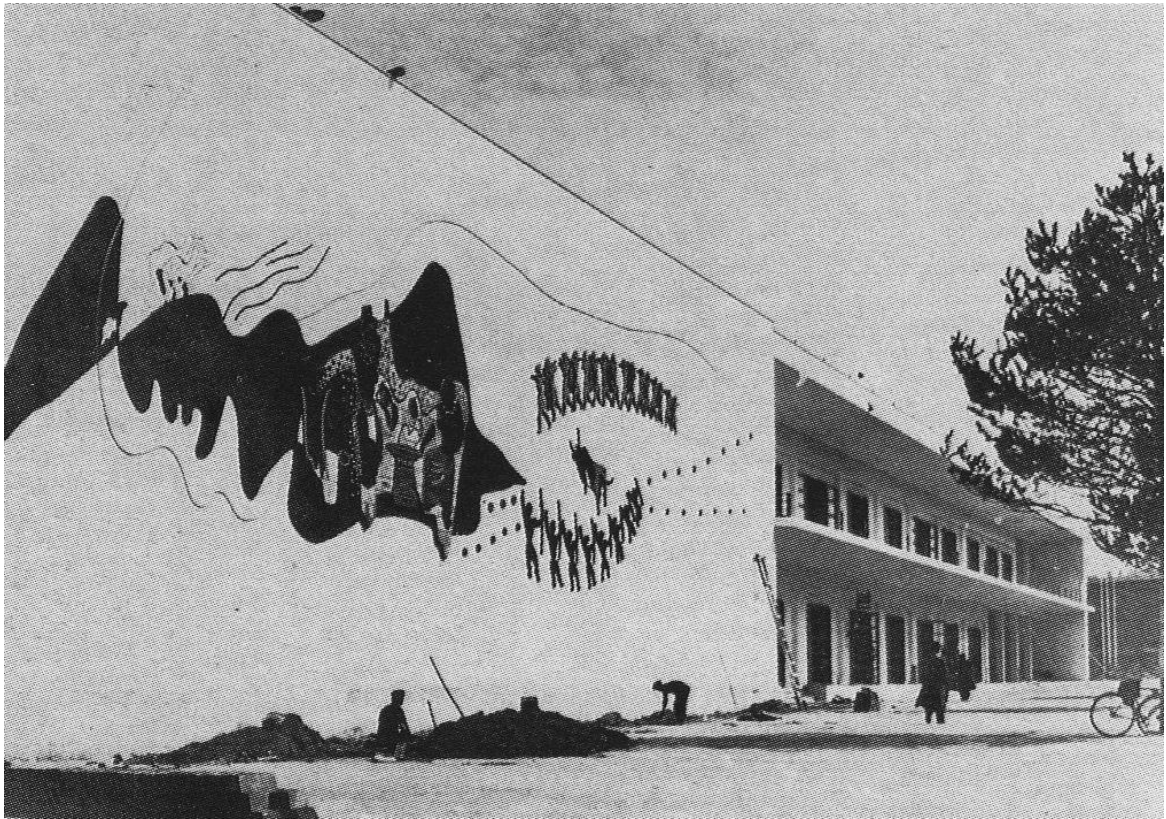


Fig. 112. E. Prampolini, T. d'Albisola, *Ritmi negri*, plastica murale per l'esterno del ristorante di C. Cocchia, Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.

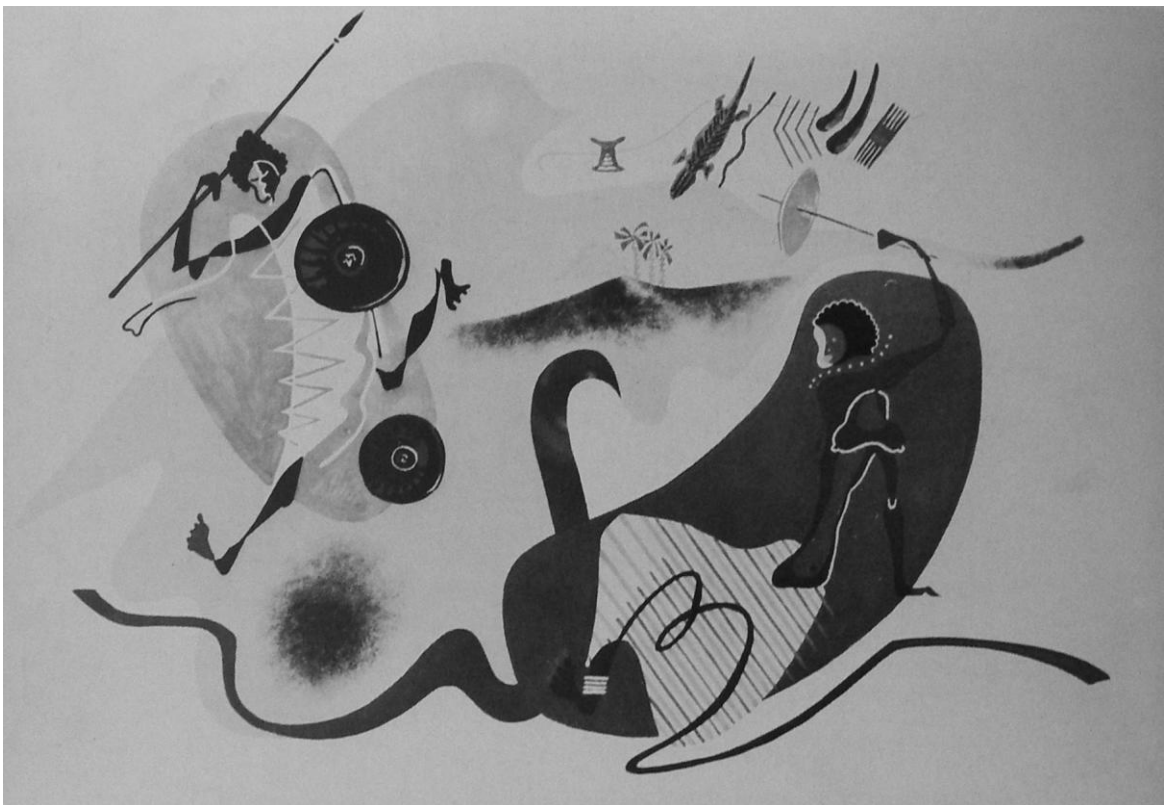


Fig. 113. E. Prampolini, Bozzetto per la decorazione del padiglione dell'abbigliamento, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.



Fig. 114. E. Prampolini, *Giove, i Dioscuri, Leda e il cigno*, 1945 circa, decorazione murale per casa Di Robilant, Roma.

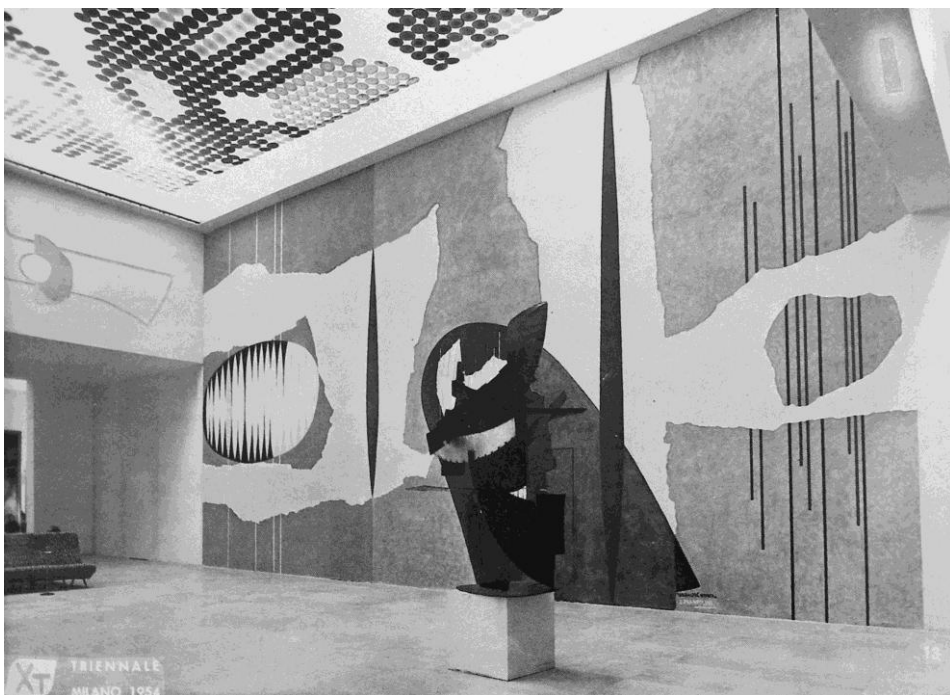


Fig. 115. E. Prampolini, *Spazialità ritmica in dialogo col soffitto di vetro soffiato di Giuseppe Capogrossi*, 1954.

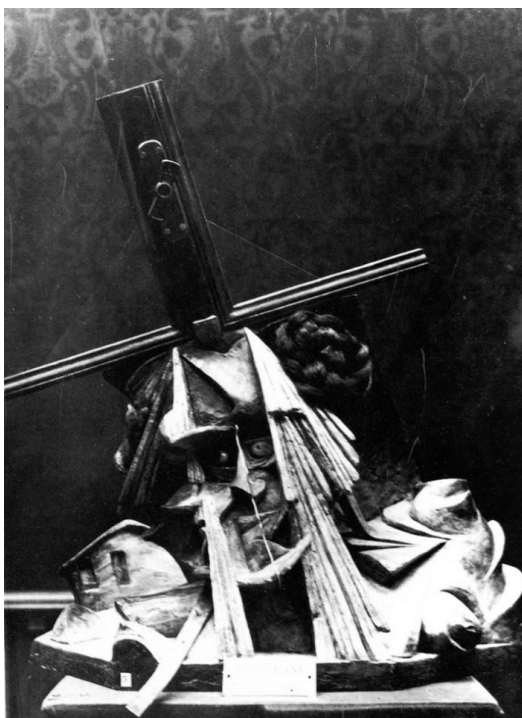


Fig. 116. U. Boccioni, *Fusione di una testa e di una finestra* (complesso plastico), tecniche miste, opera distrutta, 1912.



Fig. 117. E. Prampolini, *Ritmi spaziali*, tecnica mista, 1913.



Fig. 118. E. Prampolini, *Beguinage*, tecnica mista, 1918 (?), collezione privata, Lugano.

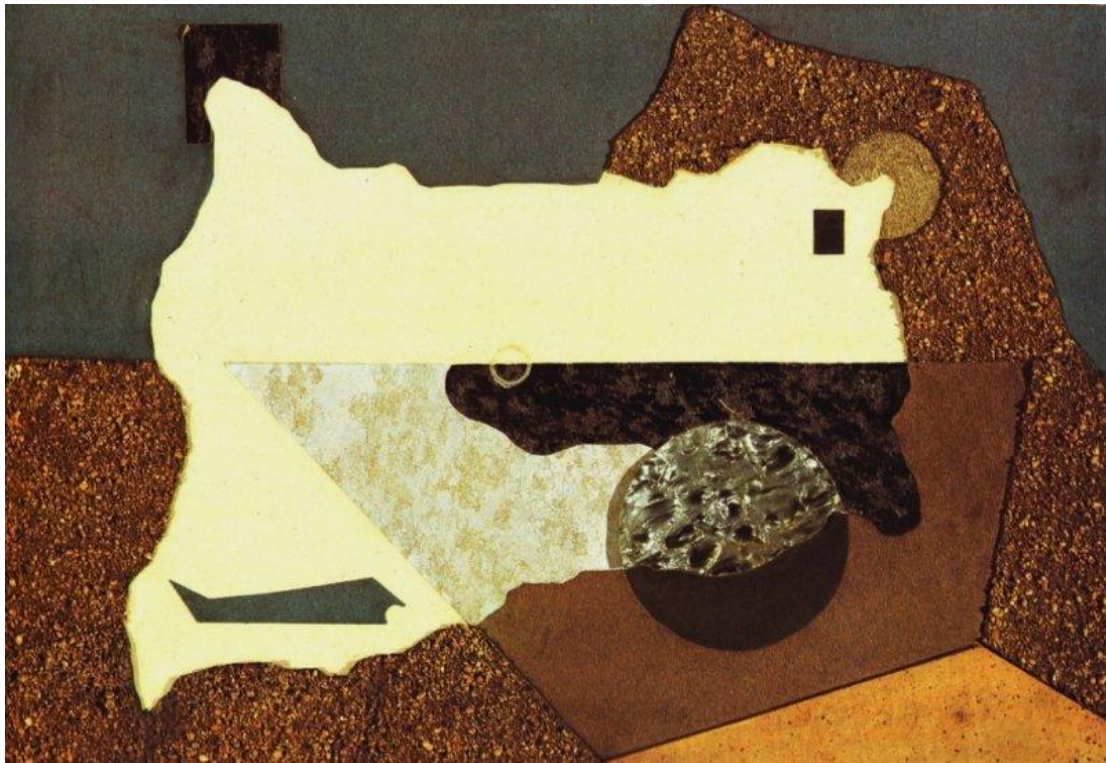


Fig. 119. E. Prampolini, *Intervista con la materia*, collage a tecnica mista, 1930, collezione privata.



Fig. 120. E. Prampolini, *Stato d'animo plastico marino*, polimaterico, 1937. MART, Rovereto.



Fig. 121. E. Prampolini, *Automatismo polimaterico C*, polimaterico, 1940. Collezione privata, New York.



Fig. 122. E. Prampolini, *Composizione S 6: zolfo e cobalto*, polimaterico su tavola, 1955.

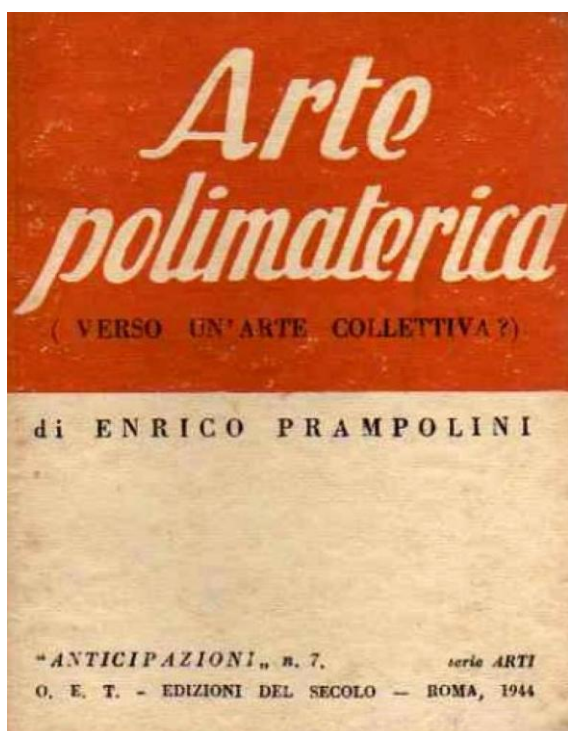


Fig. 123. Copertina del volume *Arte Polimaterica* di Enrico Prampolini, 1944.



Fig. 124. G. Fiorini, Ristorante del padiglione italiano, all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative, Parigi, 1931.



Fig. 125. E. Prampolini, *L'Ecran dans le Désert*, pittura murale, Parigi, 1931



Fig.126. E. Prampolini, *Le Tatouage du Soleil*, pittura murale, Parigi, 1931.



Fig. 127. E. Prampolini, *Phono Danse*, pittura murale, Parigi, 1931.

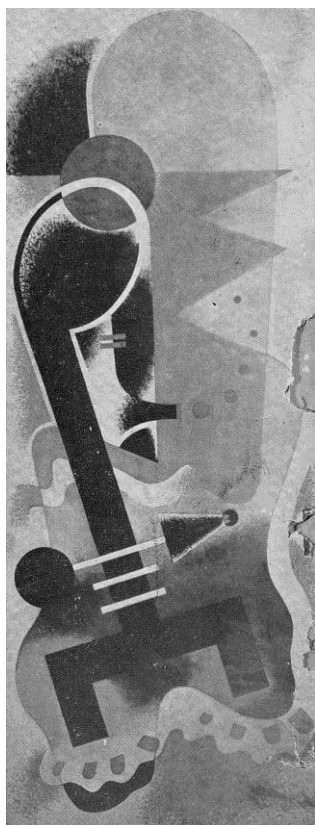


Fig. 128. E. Prampolini, *Le Fétiche mécaniste*, pittura murale, Parigi, 1931.



Fig. 129. E. Prampolini, *Radio-Fauves*, pittura murale, Parigi, 1931.



Fig. 130. E. Prampolini, *La Magie de la Perle noire*, pittura murale, Parigi, 1931.

3. SINERGIE TRA ARTE E ARCHITETTURA: IL CONTRIBUTO DI PRAMPOLINI

3.1 LA LEGGE PER L'ARTE NEGLI EDIFICI PUBBLICI

3.1.1 Arte e architettura durante il Fascismo

Arte e architettura hanno fin dai tempi della nascita della costruzione architettonica dialogato attraverso diverse forme: un'esigenza atavica, una necessità quasi fisiologica. Nel corso dei secoli questo connubio ha subito accelerazioni o arresti, con punte di massimo sviluppo in Italia nella seconda metà dell'Ottocento quando diventa funzionale alla celebrazione dell'unificazione nazionale e, successivamente, alla fine della Prima Guerra Mondiale, per commemorare fatti, personaggi noti, caduti.

Lo stile eclettico che connotava prevalentemente l'architettura monumentale ottocentesca, con esiti spesso proiettati verso un eccesso decorativo, a partire dagli anni Venti del Novecento non si prestava più a raccontare efficacemente il clima di mutamento sociale, politico e tecnologico in atto. Una cesura fondamentale nel dibattito sul rapporto tra arte e architettura si riconosce nel 1908, quando il noto architetto austriaco d'adozione Adolf Loos scrive il saggio *Ornamento e Delitto*¹, nel quale condanna l'uso della decorazione nell'oggetto d'uso e in architettura, aprendo la strada al cosiddetto Movimento Moderno. Una condanna del superfluo, dell'ornamento, quella di Loos, da non confondersi con l'opera d'arte, che ha valori e significati diversi: «L'opera d'arte è rivoluzionaria [...] L'opera d'arte indica all'umanità nuove vie e pensa all'avvenire»². La ricerca “funzionalista” nell'architettura non permetteva più all'arte di trovarvi posto, se non sotto forma di opere e oggetti per arredare gli interni.

¹ A. Loos, *Ins Leere gesprochen Trotzdem*, Herold, Wien-Muchen, 1962; A. Loos, *Ornamento e Delitto* in A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 2011, pp. 217-229.

² A. Loos, *Architettura* in A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 2011, p. 253.

Se una buona parte del dibattito artistico e culturale in Italia si allinea con queste posizioni, con l'avvento di Mussolini al potere, nei primi anni Venti, sarebbero cambiate molte cose: anche il rapporto tra arte e architettura.

Lo stile architettonico prevalentemente diffuso in Italia era ancora monumentale ed eclettico, caratteri che non corrispondono a uno degli obiettivi principali della politica mussoliniana: proporsi come una forza innovativa, originale e moderna. Occorre una rottura, una divisione netta con la storia più recente: a tale scopo, decollano i grandi programmi urbani (piani regolatori, bonifiche dei territori, nuove infrastrutture) e riceve una spinta propulsiva la realizzazione di edifici con lo scopo di rappresentare il nuovo corso politico. Nasce dunque la "questione dello stile", e si scatena la ricerca della cosiddetta "Arte di Stato".

Figura chiave in questo dibattito è quella di Giuseppe Bottai (1895-1959), tra i fondatori del movimento fascista, giornalista e politico di primo piano, sottosegretario al Ministero delle Corporazioni e successivamente Ministro dal 1929 al 1932, poi presidente dell'INPS (1932-35), Governatore di Roma e di Addis Abeba (1935-36), Ministro dell'Educazione Nazionale (1936-1943), professore di Diritto corporativo nelle Università di Roma e di Pisa³.

Bottai si dimostra figura cruciale per le vicende culturali e artistiche del paese durante il Ventennio fascista, grazie alla sua capacità di pianificare e mettere in atto una vera e propria "politica dell'arte". A lui si devono diversi provvedimenti sulla cui base doveva svolgersi il rinnovamento economico e culturale del paese: tra questi, particolare rilevanza assumono l'emanazione della Carta del Lavoro nel 1927; la costante applicazione della pratica dell'intervento statale nell'economia e nell'urbanistica; la riforma scolastica e la legislazione sui beni culturali.

Nel 1926, dalle pagine di "Critica Fascista", della quale era allora direttore, Bottai apre un'inchiesta dal titolo *Opinioni sull'arte fascista*⁴. La questione era stabilire se il Fascismo necessitasse o meno di un'arte concepita espressamente per esprimere la propria identità. Bottai stesso tra le pagine della sua rivista, il 15 febbraio del 1927, interviene tracciando un vero e proprio programma d'azione culturale e definendo «tutta una ridicola cianfrusaglieria e chincaglieria con gravissimo disdoro della nostra civiltà artistica» le decorazioni presenti in molti degli edifici sedi di comuni, sindacati o istituzioni. Per ovviare a questa situazione, egli avanza una proposta originale e dirompente, che innesci subito un acceso dibattito: tutelando economicamente gli artisti, ormai orfani di una committenza privata, attraverso un sistema sindacale e corporativo, questi sarebbero stati forza propulsiva per divulgare i valori e il volto del nuovo stato fascista.

Tra gli anni Venti e Trenta in Italia si affronta la questione di una riforma dei sindacati, che avrebbe dato una svolta determinante al futuro compimento del sistema corporativo.⁵ A seguito del primo Convegno sindacale svoltosi a Bologna nel gennaio del 1922, nasce la Confederazione nazionale delle Corporazioni sindacali fasciste, di cui diventa Segretario generale Edmondo Rossoni; nello

³ Sulla figura di Bottai, si veda come riferimento generale: S. Cassese, *Bottai, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Società Grafica Romana, Roma 1971, vol. XIII.

⁴ Vedi anche A. Masi (a c. di), *Giuseppe Bottai. La politica delle arti scritti 1918-1943*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009, pp. 65-73; A. Masi, *Un'arte per lo Stato: dalla nascita della Metafisica alla Legge del 2%*, Marotta & Marotta, Napoli 1991, pp. 58-60 e pp. 127-187, dove vengono trascritti tutti gli articoli pubblicati inerenti l'inchiesta.

⁵ P. V. Cannistrato, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Bari 1975, pp. 30-31.

stesso anno, a Firenze, sorge la prima Corporazione Sindacale Fascista di Belle Arti su impulso dello scrittore e critico Mario Tinti, assieme a Baccio Maria Bacci, Curzio Malaparte, Raffaello Franchi, Enrico Thayaht e Primo Conti⁶.

Nel 1926 tutti i sindacati esistenti, compresi la Confederazione generale del lavoro, di matrice socialista e la Confederazione italiana del lavoro, di matrice cattolica, confluiscono nel nuovo sindacato unico obbligatorio, chiamato Confederazione nazionale dei sindacati fascisti, completamente subordinata al partito e allo Stato⁷. Scompare così il modello dell'organismo concepito da Tinti, mutuato sulle antiche corporazioni medievali con un ritorno ai valori artigianali della creazione artistica.

Il sindacato toscano, come pure gli altri di origine regionale, si fanno promotori di mostre locali e regionali, tengono informati gli iscritti sulle varie mostre nazionali e si adoperano per ottenere prestiti o costituire fondi pensionistici a favore degli artisti, ma senza la capacità di mettere in atto una sistematica politica di difesa e assistenza della categoria⁸.

Nel 1923, il movimento futurista pubblica, sulle riviste "Futurismo", "L'Impero" e "Noi", il manifesto in 11 punti, firmato da tutto il gruppo, dal titolo *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista*: nel quale rivolgono, direttamente al Duce, un'urgente richiesta per la tutela e il sostegno economico degli artisti, in particolare di quelli "d'avanguardia", e il loro riconoscimento sociale e politico per mezzo di concorsi, esposizioni, riorganizzazione della formazione artistica scolare e formazione di Istituti di credito artistico⁹.

Grandi consensi suscita in particolare l'idea di formare un Istituto di credito artistico a favore degli artisti «rivolto a sostenere e fecondare lo sviluppo e la produzione della nuova ed autentica arte italiana»¹⁰. Enrico Prampolini e Filippo Tommaso Marinetti, tra i principali promotori di quest'ultima richiesta, vengono ricevuti da Mussolini personalmente proprio «per gettare le basi del nuovo Istituto di credito per gli artisti»¹¹ e Prampolini viene inoltre chiamato a far parte del Gruppo fascista di competenza per le Belle Arti¹², grazie probabilmente all'intercessione di Marinetti stesso presso il Duce.

Questo fermento che si diffonde tra gli artisti per ottenere un riconoscimento e battersi per i propri diritti è fortemente sentito in particolare dai Futuristi, come testimoniano stralci dell'intervento di Anton Giulio Bragaglia su "Critica Fascista" del 15 novembre 1926 a proposito delle *Opinioni sull'arte fascista*: «Mentre si preparava l'avvento al potere del Fascismo, noi eravamo d'accordo coi nostri amici rivoluzionari sulla necessità di smantellare la vecchia Italia pantofolaia, conservatrice eccetera. [...] Sentivamo lo spirito futurista invadere altri campi, che non quelli artistici, e si può

⁶ M. Tinti, *Funzioni del Sindacato Artisti*, in "Meridiano di Roma", II, 4 aprile 1937, n. 14.

⁷ P. V. Cannistrato, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁸ R. Delfiol (a c. di), *Inventario dell'archivio del Sindacato pittori e scultori di Firenze. 1926-1956*, Firenze 1996, p. 7.

⁹ *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista, I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista*, in "Futurismo", 1 marzo 1923, poi in "L'Impero", 11 marzo 1923, pubblicato in "Noi", I, seconda serie, aprile 1923, n. 1.

¹⁰ E. Prampolini, F. T. Marinetti, *Un Istituto di Credito Artistico. Referendum*, in "L'Impero", I, 13 marzo 1923, n. 2.

¹¹ *Bollettino futurista*, in "Noi", I, seconda serie, maggio 1923, n. 2, p. 15.

¹² *Bollettino futurista*, in "Noi", I, seconda serie, giugno-luglio 1923, n. 3-4, p. 24.

facilmente intendere come fossimo soddisfatti. [...] Per i nostri gruppi la parola “rivoluzione” allora e sempre aveva senso in campo artistico. [...] La rivoluzione dei campi, non so, industriali, bancari, agricoli, non riguardava i problemi nostri. Ognuno ai propri compiti. Noi dovevamo pelarci la gatta di Apollo che non è mansueta neanche quando è mezza morta. [...] Vedevamo dunque allora come una infallibile strada per le nostre rivendicazioni, questa parallela azione alla conquista di riforme moderne nel campo amministrativo e politico»¹³.

Le difficili condizioni socio-economiche in cui versava il paese all'uscita dalla Prima Guerra Mondiale, che si protraggono almeno sino al 1924, avevano causato il blocco di gran parte degli investimenti pubblici, in tutti i settori della vita dello Stato. Con l'avvento del regime fascista, i provvedimenti da subito presi in favore dell'agricoltura, dell'industria e del commercio suscitano molte speranze anche in ambito culturale e provocano la mobilitazione degli artisti per far sentire la loro voce nel contesto nazionale. Purtroppo i provvedimenti tanto attesi tardano ad arrivare e solo con l'intervento decisivo di Giuseppe Bottai, si inizia la costruzione di una politica culturale organica e pragmatica.

Quale miglior modo di sbloccare contemporaneamente i destini economici e culturali e per dare nuovo volto al paese, se non quello di promuovere l'edilizia e la produzione artistica? Tra i principali interventi, in tal senso, sono i primi concorsi nazionali¹⁴ dedicati agli artisti e agli architetti italiani, dei quali la rivista “Popolo d'Italia” si fa promotrice nel 1926. Si tratta del concorso per le Terme Littorie di Roma e di un concorso per l'arredo di una «Regia Ambasciata all'Ester» dato che «mancando bei mobili moderni, prevale il gusto dell'anticaglia spesso falsificata»¹⁵. La scadenza dei concorsi viene fissata al 15 di ottobre del 1926, visto che l'esposizione «importantissima dei progetti stessi deve aver luogo nel quarto anniversario della Marcia su Roma»¹⁶.

In queste prime iniziative pubbliche, emerge da subito l'importanza della sinergia tra arte e architettura, nella definizione di uno “stile fascista”. Si legge sul “Popolo”: «Il Fascismo è convinto del suo preciso dovere d'incoraggiare in ogni modo il riformarsi d'una coscienza artistica nazionale, dopo un secolo di avvillimento e di asservimento alle arti straniere. Ritene anzi che il momento sia singolarmente propizio per una efficace e pronta attività rinnovatrice, mentre per molti segni i giovani artisti italiani finalmente comprendono la vanità delle mode effimere e maturano [...] il ritorno ad un'arte che sia espressione schietta delle qualità fondamentali della nostra razza e risponda alla rinata fierezza dell'Italia ringiovanita»¹⁷. Vi era una forte esigenza di trovare uno stile “moderno” per l'architettura, l'arte e l'oggetto di uso quotidiano, che fosse espressione del cambio

¹³ Articolo pubblicato in A. Masi (a c. di), *Giuseppe Bottai...*, cit., p. 21. A partecipare all'inchiesta furono: Soffici, Pavolini, Rocca, Maccari, Bontempelli, Di Stefano, Malaparte, Puccino, Pagano, Fracchia, Jacopini, Marinetti, Labroca, Amiante, Severini, Oppo, F. M. Martini e la Sarfatti.

¹⁴ Si vedano come riferimenti il saggio di Maristella Casciato *I concorsi per gli edifici pubblici: 1927-36* in G. Ciucci, G. Muratore (a c. di), *Storia dell'architettura...*, cit., pp. 208-233 e l'intervento di Francesco Dal Co e Marco Mulazzani, *Stato e regime: una nuova committenza*, in G. Ciucci, G. Muratore (a c. di), *Storia dell'architettura...*, cit., pp. 234-259.

¹⁵ *I due grandi concorsi fascisti. Centodiecimila lire di premio*, in “L'Impero”, IV, 31 gennaio-1 febbraio 1926, n. 27.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

di guardia al governo, e che assolvesse contemporaneamente alle nuove esigenze funzionali del regime.

Allo stesso anno risale anche l'inizio della costruzione del palazzo del Ministero delle Corporazioni¹⁸ eretto tra il 1926 e 1932. L'edificio, sede del neonato organo statale – situato fra la via Vittorio Veneto, via Molise, di cui occupa l'intera lunghezza, e via S. Basilio a Roma –, è progettato da Marcello Piacentini (1881-1960), architetto prediletto dal regime, insieme al più giovane Giuseppe Vaccaro (1896-1970). Bottai sovrintende alla costruzione e al programma decorativo e sceglie direttamente gli artisti presentando le proposte a Mussolini¹⁹, certamente con la collaborazione degli architetti progettisti.

Diversi artisti intervengono con il loro apporto nella definizione dei dettagli e degli interni: opera dello scultore Giovanni Prini era la porta in bronzo su temi delle Corporazioni; sopra la porta, il balcone istoriato, era opera di Antonio Maraini; ad adornare il vestibolo erano stati posizionati due portali in marmo verde Roia istoriati dallo scultore Carlo Pini; una vetrata colorata a tritico, con i temi del lavoro, eseguita da Pietro Chiesa su cartoni di Mario Sironi illuminava lo scalone; un bassorilievo di Romano Romanelli, raffigurante Romolo che scava il solco di Roma, era stato posto sopra la porta che immette al salone del Consiglio delle Corporazioni; alle pareti trovavano posto 7 arazzi di Ferruccio Ferrazzi simboleggianti le 7 corporazioni; la sala d'aspetto del Gabinetto del Ministro era rivestita in maiolica su disegno di Gio Ponti con la riproduzione della Carta del Lavoro. La lista degli interventi proseguiva poi: con una pergamena di Giulio Rosso raffigurante il Mappamondo istoriato con le attività degli italiani all'estero, un affresco di Carpanetti, due bassorilievi di Ruggeri, due busti del Re e del Duce di Ercole Drei, una porta del Venini e vetrate di Quentin.

«Il carattere generale architettonico è improntato a semplicità e allo studio delle proporzioni, ed è espresso con la bellezza dei materiali e la forza del chiaroscuro e, pur nella sua forma moderna, risulta collegato alla tradizione romana. Tutto ciò che è decorazione nel vieto senso della parola è abolito. Sono invece inserite sobriamente laddove le esigenze simboliche lo richiedevano, autentiche opere d'arte»²⁰: così nell'articolo apparso nel 1934 su “Rassegna di Architettura” veniva descritta la collaborazione fra arte e architettura in questa imponente e ambiziosa costruzione promossa dal regime.

«Gli architetti hanno voluto in questo edificio rimettere in onore le arti plastiche e le arti applicate, ricollegandosi così direttamente alla più gloriosa tradizione dell'arte Italiana. Alcune di queste manifestazioni, come ad esempio quella dell'arazzo, potevano dirsi cadute completamente in disuso»²¹. È interessante notare come ben il 6% delle spese per erigere il palazzo vengano destinate

¹⁸ Oggi Ministero dello Sviluppo Economico, vedi R. Lemme (a c. di), *I palazzi del potere: gli edifici storici e moderni per le istituzioni dello Stato*, Gangemi, Roma 2011, p. 100. A. Nezi, *Il Palazzo del Ministero delle Corporazioni*, in “Emporium”, XXXIX, gennaio 1933, n. 457, pp. 55-58.

¹⁹ E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica...*, cit., p. 211

²⁰ *Ministero delle Corporazioni a Roma*, in “Rassegna di Architettura”, VI, gennaio 1934, n. 1, pp. 18, 20

²¹ *Ibid.* Di diversa opinione, sulla riuscita di certi elementi decorativi in alcuni ambienti dell'edificio, l'articolo, non firmato, *Meditazioni sull'architettura funzionale*, in “Augustea”, XI, 30 gennaio 1933, n. 2, p. 62.

al complesso delle opere d'arte: su un totale di 28.000.000 di lire, 1.600.000 vengono riservati alle opere artistiche²².

Come evidenziato da Emily Braun, già tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta si destinava una non secondaria percentuale delle risorse alla realizzazione delle opere d'arte negli edifici²³, anche senza provvedimenti istituzionali che obbligassero a tale scelta.

L'edificio per il Ministero delle Corporazioni diventa per Bottai il progetto-guida dell'auspicata collaborazione fra le arti dove si sperimenta una sorta di compromesso tra tradizione e modernità: a partire dal progetto architettonico, con la collaborazione dei due architetti, Piacentini più tradizionalista e Vaccaro di tendenza razionalista; sino all'apparato decorativo, che vede l'accostamento di lavorazioni artigianali a forme moderne²⁴.

Dopo il successo del palazzo del Ministero delle Corporazioni, anche nel Palazzo di Giustizia di Milano, la cui costruzione inizia nel 1929 e termina nel 1936, si vedono collaborare in un edificio pubblico arte e architettura.

I due edifici sono del resto accomunati dallo stesso progettista, Marcello Piacentini, che aveva pensato di far decorare l'interno e gli esterni da pittori e scultori: nei capitoli si può trovare traccia di un accantonamento di una somma corrispondente quasi al 2% sulle spese totali per la costruzione²⁵. Piacentini si rivela così architetto molto attento all'uso dell'arte nelle architetture: sicuramente per orientamento culturale, come avrà modo di sottolineare in molti interventi – tra i quali si ricorda la sua relazione al Convegno Volta del 1936²⁶; ma forse, anche per motivi personali: com'è noto, sua moglie Matilde Festa, sposata nel 1914, era pittrice²⁷.

Il nome di Piacentini si ritrova anche in un altro caso celebre ed emblematico di collaborazione fra artisti e architetti: quello della Città universitaria di Roma²⁸. A questo elenco di esempi ben riusciti di unione delle arti negli edifici realizzati tra la fine degli anni '20 e i primi anni '30, si possono

²² Il costo della costruzione si rivelerà essere la metà stimata dal preventivo, il che suscitò diversi apprezzamenti. *Ministero delle Corporazioni a Roma*, in "Rassegna di Architettura", VI, gennaio 1934, n. 1, p. 21.

²³ Vedi E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica...*, cit., p. 329 nota n. 12 e p. 331 nota nn. 22-23.

²⁴ Ivi, p. 211.

²⁵ M. Quesada, *Architettura e decorazione: dall'inchiesta sull'arte fascista del 1927 all'e 42. Esempi*, in *Oltre il 2% : l'arte negli edifici pubblici, ipotesi e prospettive, atti del Convegno, Modena, 2-3 luglio 1993*, Teatro Fondazione Collegio S. Carlo di Modena, s.e., s.l., s.d., p. 33.

²⁶ 6. *Convegno "Volta" ...*, cit., pp. 95-99.

²⁷ Su questa figura di veda P. Dell'Armi, *Festa Matilde* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Società Grafica Romana, Roma 1997, Vol. 47. E' da notare come Matilde Festa Piacentini ebbe diversi incarichi da committenti pubblici nella seconda metà degli anni '30, come quello per la decorazione della cappella sotterranea alla stazione Termini di Roma, a discapito di altri artisti voluti da Angiolo Mazzoni, tra i quali Prampolini. A tal proposito si veda E. Crispolti, *Quali gli "artisti di Mazzoni"?*, in *Angiolo Mazzoni (1894-1979): architetto ingegnere del Ministero delle comunicazioni*, Atti del Convegno di studi tenuto a Firenze nel 2001, Skira, Milano 2003, p. 32.

²⁸ Sulla Città Universitaria romana, si vedano come riferimenti: I. Mitrano, *La Sapienza 1932-1935*, Università La Sapienza, Roma 2008; V. Vannelli, *op. cit.*, pp. 361 e segg.; G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo...*, cit.; A. Muntoni, *architetti e archeologi a Roma*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci, G. Muratore, Electa, Milano 2004, pp. 275-281 ed il numero speciale *La Città Universitaria di Roma*, in "Architettura", XIV, 1935.

aggiungere anche la Casa madre dei Mutilati a Roma, sempre di Piacentini, e il Foro Mussolini ad opera di Enrico Del Debbio e Luigi Moretti²⁹.

Non solo edifici dal grande valore rappresentativo e simbolico, dunque, ma anche edifici pubblici di natura prettamente utilitaristica esibiscono una significativa presenza di opere d'arte: fra tanti, ricordiamo i palazzi postali e le stazioni ferroviarie di Angiolo Mazzoni, uno dei progettisti del regime più sensibili al rapporto tra architettura e arte³⁰.

In queste realizzazioni promosse dal regime, riconosciamo dunque una precisa volontà di trovare, nella progettata sinergia tra arte e architettura, uno degli elementi più adatti per esprimere il nuovo volto dell'identità fascista.

3.1.2 Verso una legge per l'arte negli edifici pubblici

Gli anni Trenta vedono l'Europa e l'Italia subire i colpi della crisi internazionale. Al di là dell'Atlantico, gli Stati Uniti, dopo l'anno nero del 1929, adottano per risollevare le sorti della produzione il *Public Works of Art Project* (PWAP).

Il presidente Franklin Delano Roosevelt è il promotore di questo piano, che sostiene l'assegnazione di incarichi a committenza pubblica ad artisti professionisti in condizioni economicamente disagiate.

Nel 1934 il PWAP viene sostituito dal *Treasury Department Section of Painting and Sculpture*, della durata di un anno, fino a giungere il 29 agosto del 1935 al progetto definitivo denominato *Federal Art Project* (FAP), attivo fino al 30 giugno 1943³¹. Fra i principali obiettivi del *Federal Art Project* sono quelli di creare opportunità di lavoro su basi regolari per artisti disoccupati e privi di mezzi; produrre opere d'arte destinate ad abbellire edifici pubblici non governativi; promuovere un'educazione all'arte per il popolo americano³².

Il programma riesce, nel suo americano pragmatismo, a raggiungere i suoi obiettivi, creando più di 5.000 occasioni di lavoro per gli artisti che avevano fatto domanda di partecipazione solo nel primo anno di attuazione³³, producendo 2.500 murali, 17.000 sculture, 108.000 quadri e 11.000 disegni³⁴.

²⁹ F. Giorda, *La "Casa Madre dei Mutilati"*, in A. Masi, *Un'arte per lo Stato...*, cit., pp. 121-123; *Il Foro Mussolini*, Milano 1937.

³⁰ *Angiolo Mazzoni...*, cit., 2003.

³¹ I. Chilvers (a c. di), *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, Oxford 2004, p. 251.

³² La produzione di opere d'arte per gli edifici e gli uffici pubblici si articolava in diversi dipartimenti: pittura su tela, pittura murale, scultura e arti grafiche. I soggetti dei quadri e dei murali dovevano attenersi a categorie prestabilite, ad esempio, raffigurare vicende di vita e storia americana. Ogni artista poteva partecipare al Federal Art Project documentando la propria qualifica professionale come artista e soddisfare determinati requisiti di reddito. L'incarico, periodicamente rinnovato, poteva essere disdetto in caso di mutamento dei requisiti di reddito o nel caso che la qualità del lavoro non fosse ritenuta idonea dalla commissione preposta. Si veda V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana 2009, pp. 96, 120.

³³ V. Grieve, *Op. cit.*, p. 96.

³⁴ R. D. McKinzie, *The New Deal for Artists*, Princeton University Press, Princeton 1973

Conseguenti al *Federal Art Project* (FAP) sono la creazione dell'*Index of American Design* e di numerosi *Art Center*, come luoghi di formazione artistica per i cittadini americani³⁵.

E in Italia? La risposta del regime fascista alla crisi del '29 è di stampo nazionalista e interventista: viene attuata una politica economica di sostegno all'industria e alle banche, prima ancora di concentrarsi sulla spesa militare; per ciò che riguarda l'arte e l'architettura, vengono promossi e finanziati interventi pubblici di notevole entità, dalle opere di bonifica alle costruzioni.

Negli anni Trenta, i principali edifici pubblici vengono dotati di un apparato artistico anche senza provvedimenti prescrittivi in tal senso, come si è visto in precedenza. Tuttavia ben presto emerge l'esigenza di una "tutela" data da un provvedimento legislativo per regolare, in miglior modo, la collaborazione tra artisti e architetti.

Il primo intervento ufficiale in materia di "abbellimento artistico" di un edificio si deve alla circolare del 18 marzo del 1933 emanata su iniziativa di Benito Mussolini, in qualità di Ministro delle Corporazioni – dopo che Bottai aveva appena lasciato quell'incarico, perché nominato presidente dell'Istituto nazionale fascista.

Le circolari amministrative, com'è noto, si limitano a veicolare disposizioni a carattere interno di varia natura, come ordini di servizio o istruzioni o ancora chiarimenti impartite a direttori e funzionari della pubblica amministrazione, al fine di armonizzarne l'azione: in questo caso, la circolare del 1933 costituiva un sollecito per i Ministeri di adottare collaborazioni tra architetti e artisti al fine di coinvolgere l'organizzazione sindacale fascista delle Belle Arti³⁶.

Dato che gli artisti erano considerati come dipendenti dello Stato, il quale li aveva riuniti in un'apposita struttura corporativa – forse più per controllarli che per promuovere i loro interessi –, lo Stato stesso avrebbe dovuto fornire loro il lavoro e l'ispirazione: e la circolare sembra proprio voler attuare questo proposito³⁷.

³⁵ Si veda inoltre F. Tedeschi, *La scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 18-19; F. Pola, G. Scimé, F. Tedeschi (a c. di), *Artisti americani tra le due guerre: una raccolta di documenti*, V & P Strumenti, Milano 2004, p.123.

³⁶ Biblioteca Chigiana (d'ora in poi BC), Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Circolare n. 7104-57-A.G. Roma, 18 marzo 1933-XI: «È stato rilevato che i vari Ministeri nell'indire ed organizzare per nuove costruzioni e monumenti, lavori artistici, ecc, non sempre si avvalgono della collaborazione che, in tale campo, può dare l'organizzazione sindacale fascista degli artisti.

Ora, come è noto alle LL. EE., tale organizzazione, giuridicamente riconosciuta, non solo rappresenta legittimamente la totalità degli artisti italiani e ne tutela gli interessi, ma, quale Ente di diritto pubblico, ha i requisiti ed i mezzi per offrire una collaborazione tanto più apprezzabile in [qu]anto disinteressata, a vantaggio sia delle amministrazioni che dell'Arte italiana.

I Sindacati degli Artisti non possono, pertanto, rimanere estranei a tutte quelle manifestazioni che assumono una notevole importanza dal punto di vista artistico ed anche, il più delle volte, dal punto di vista nazionale.

Ciò stante, prego le LL.EE. di voler disporre, affinché ogni qualvolta si [ado]tti di predisporre concorsi del genere, sia richiesta, sia attraverso questo Ministero, sia anche direttamente alla Confederazione nazionale dei Sindacati fascisti professionisti ed artisti, la collaborazione dell'organizzazione sindacale degli artisti. In proposito tornerà gradito un cortese cenno di assicurazione.»

³⁷ P. V. Cannistrato, *op. cit.*, p. 34.

Occasione esemplare di applicazione della circolare è il concorso per il Palazzo del Littorio³⁸, bandito nel 1934 per trovare una degna sede al Partito Nazionale Fascista. Il concorso pubblico prevede il coinvolgimento anche degli artisti, chiamati a collaborare con gli architetti: ma, in questo caso, al termine della selezione, inaspettatamente i primi subiscono un umiliante schiaffo quando, alla vigilia della mostra dei progetti del concorso, su direttive sindacali, vengono invitati «gli architetti non iscritti all'albo, ed i pittori che avevano collaborato a qualcuno dei lavori, a firmare una dichiarazione con la quale si considerano estranei al progetto.»³⁹.

Questa notizia viene divulgata da Edoardo Persico sulle pagine de "L'Italia Letteraria", dove rivendica l'importanza dei pittori nell'aver contribuito «nella formazione di un nuovo gusto dell'architettura», dato che «la misura dell'arte sarà sempre nella coscienza dell'artista e non nei titoli di studio o nelle difese di categoria»⁴⁰.

In seguito a queste polemiche, il regime si attiva e prende nuovi provvedimenti in favore degli artisti e del loro riconoscimento economico e professionale: si avvia il processo che porterà, meno di dieci anni dopo, alla legge detta "del 2%".

Nel novembre del 1934, un articolo comparso ancora su "L'Italia Letteraria" celebra le iniziative promosse dal Duce in favore degli artisti, a commento di un provvedimento prospettato dalla Confederazione dei professionisti e degli artisti. È questa la prima occasione in cui si definisce quella quota esatta da cui comunemente la legge prenderà il nome più tardi: «in tutte le spese disposte dagli enti pubblici per la costruzione di opere, almeno una quota del due per cento, dovrà essere destinata all'abbellimento artistico delle opere stesse, mediante concorsi ed ordinazioni fra gli iscritti nel Sindacato delle Belle Arti»⁴¹.

In un altro articolo dello stesso periodo firmato da Mario Sironi e apparso su "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", si apprende che Alessandro Pavolini, presidente dall'ottobre 1934 della Confederazione fascista dei professionisti e artisti, aveva fatto esplicita richiesta, apparsa sul foglio di disposizioni deliberato dal Segretario del Partito Nazionale Fascista, «per una quota sulle costruzioni pubbliche destinate alla Nazione di opere d'arte decorative»⁴².

Compare dunque una nuova figura, accanto a quella di Bottai, tra coloro che contribuiscono significativamente all'adozione di una concreta politica culturale: quella di Alessandro Pavolini. Dopo i primi anni in qualità di segretario federale del Partito Nazionale Fascista di Firenze, eletto deputato, nel 1934, egli era stato designato presidente della Confederazione fascista dei

³⁸ A proposito del concorso del Palazzo del Littorio si vedano: il numero speciale *Concorso per il Palazzo del Littorio*, in "Architettura", XIII, 1934; *Il concorso per il Palazzo del Littorio in via dell'Impero a Roma*, in "L'architettura italiana", XXIX, novembre 1934; G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo...*, cit.; *Il Nuovo stile Littorio. Progetti per il palazzo del Littorio e della Mostra della rivoluzione fascista in via dell'Impero*, Bertarelli, Milano 1936.

³⁹ E. Persico, *Fuori concorso*, in "L'Italia Letteraria", X, n. 39, 29 settembre 1934.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Il Duce per gli artisti*, in "L'Italia Letteraria", X, 24 novembre 1934, n. 47.

⁴² M. Sironi, *Monumentalità fascista*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", XIII, novembre 1934, n. 11, p. 90; anche in E. Cristallini, *Le riviste nel dibattito sulla pittura murale*, e E. Cristallini, *La legge del 2%*, in S. Lux, E. Coen (a c. di), 1935: *gli artisti...*, cit., pp. 135, 138.

professionisti e degli artisti, incarico che gli consentirà di organizzare, assieme a Bottai, i Littoriali della cultura e dell'arte⁴³ e nel 1939 di venir nominato Ministro della Cultura Popolare.

I rapporti di Pavolini con Bottai erano solidi sin dai tempi di "Critica Fascista", alla quale entrambi collaboravano e forse grazie alla quale erano divenuti amici⁴⁴; per cui è ragionevole ipotizzare che i due collaborassero anche per la costruzione della legge che poi sarà detta "del 2%".

A questi interventi segue la circolare n. 3790/129, emanata dal Ministero dei Lavori Pubblici il 9 febbraio 1935⁴⁵ e dopo due anni, viene emanata un'altra circolare, il 29 aprile 1937, Div. V n.4182, sempre del Ministero dei lavori Pubblici e firmata da Cobolli Gigli, ex ingegnere a capo di quel ministero, avente come oggetto le «Decorazioni artistiche nelle opere edilizie»⁴⁶.

Tra le due circolari trova spazio un evento di grande portata internazionale: il VI Convegno Volta⁴⁷ del 1936, dedicato al tema *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, con presidente l'onnipresente Marcello Piacentini, che, per motivi di salute, era stato sostituito nella direzione delle sedute dall'accademico e scultore Romano Romanelli.

Il VI Convegno Volta è un evento fondamentale per comprendere il rapporto del regime con le arti e gli artisti: tema dominante è infatti quello del rapporto tra l'architettura e la pittura con le arti decorative⁴⁸.

⁴³ Per una panoramica sulle diverse attività promosse durante i Littoriali si veda l'articolo di Francesco Passinetti, *I Littoriali della Cultura e dell'Arte*, in "L'Italia letteraria", X, 21 gennaio 1934, n. 3.

⁴⁴ V. Zaggarro, *Primato. Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2007, p. 67.

⁴⁵ Il testo di tale circolare rimane ancora sconosciuto poiché non risulta presente negli archivi della Camera dei Deputati, del Ministero delle Infrastrutture e Trasporti e nemmeno in quello Centrale dello Stato. Inoltre non è presente nelle raccolte delle circolari ministeriali del Ministero dei lavori pubblici A. Varanese, *Circolari e istruzioni ministeriali sulle opere pubbliche*, Giuffrè, Milano 1957. Alcune pubblicazione relativa alla "legge del 2%" ha potuto quindi riportarne il testo.

⁴⁶ D. Guzzi, *2% considerazioni in margine*, Ed. Joyce & Co., Roma, 1990, p. 177.

⁴⁷ All'Accademia d'Italia, inaugurata sempre col contributo di Giuseppe Bottai, il 28 novembre 1929, ma già operativa dal 1926 con compiti di «difesa e illustrazione dello spirito italiano» come organo centrale della cultura italiana⁴⁷, viene annessa la Fondazione Alessandro Volta, istituita anch'essa nel 1929, su iniziativa della società generale italiana Edison di elettricità. La Fondazione Volta era solita promuovere annualmente un convegno avente un tema attinente a diversi campi dello scibile umano. Il primo convegno, avvenuto nell'ottobre del 1931, trattava l'argomento della *Fisica nucleare*, per il quale erano stati chiamati ospiti di rilievo internazionale. Altri campi d'interesse della Fondazione Volta erano le Scienze Morali e Storiche, le Scienze fisiche matematiche e naturali, le Lettere ed anche le Arti, queste ultime due classi erano state volute dallo stesso Benito Mussolini all'atto dell'istituzione della Reale Accademia d'Italia⁴⁷, probabilmente illuminato da Margherita Sarfatti. Vedi G. Bottai, *Resultanze dell'inchiesta fascista*, in "Critica Fascista", 15 febbraio 1927 e A. Masi (a c. di), *Giuseppe Bottai...*, cit., pp. 22-23, 70; vedi inoltre P. V. Cannistrato, *op. cit.*, pp. 24-25; C. F. Carli, *Il Convegno Volta del 1936*, in *Muri ai pittori...*, cit., p. 97.

⁴⁸ Gli argomenti affrontati vertevano su: *L' Architettura e le Arti decorative negli stili dei vari tempi* con relatori Gustavo Giovannoni e F. T. Marinetti; *Come il ritorno della pittura a compiti monumentali possa giovare anche alla pittura di cavalletto* con relatore Ugo Ojetti; *Ritorno delle Arti figurative ai compiti monumentali* con relatori Antonio Maraini e Maurice Denis; *Le tendenze dell'Architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle Arti figurative* con relatori Piacentini e Le Corbusier; *Nuovi sviluppi delle varie tecniche decorative nel quadro dell'architettura* con relatori Roberto Papini e Tiberio Gerevich; *L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna* con relatori Felice Carena e Francesco Fichera; *Tutela e inquadramento statale degli artisti* con relatori Alberto Calza Bini e Cart De Lafontaine H. P. ed infine *Evoluzione delle Mostre d'arte e delle Gallerie* con relatori Leo

Durante il convegno si fronteggiano, da un lato, artisti e architetti, diffidenti gli uni nei confronti degli altri paventando sgradevoli reciproche “invasioni di campo”; dall’altro, i sostenitori e i detrattori dell’opportunità della presenza organica dell’arte nelle architetture. A margine di queste accese discussioni, emerge chiaramente come questione di urgente attualità quella del sostegno pubblico all’arte e agli artisti.

Gustavo Giovannoni apre il convegno ripercorrendo storicamente il rapporto tra le due arti sorelle, notando come nel secolo precedente fossero venuti a mancare quei rapporti intercorsi sino ad allora tra arte e architettura, a causa della «assenza di linea stilistica» di «significato» per quanto riguarda l’architettura, mentre per l’arte a causa della mancanza della «disciplina [...] di un pensiero unitario [...] sicché hanno finito a disperdersi in soggetti banali od in simboli astrusi, in imitazione senza scopo del vero od in opposizione senza scopo al vero»⁴⁹.

A tale proposito Louis Hauteceur afferma che «La forme constructive est devenue decorative»⁵⁰, riaprendo il dibattito sull’arte murale e relativo scontro fra pittura e plastica murale acceso da Marinetti, già affrontato nella seconda parte della ricerca.

Ugo Ojetti e Giuseppe Pagano ben rappresentano le due anime e le due posizioni opposte in Italia sul rapporto tra architettura e arti: se il primo si domanda se la vantata nudità e razionalità dell’odierna architettura possano conciliarsi con la decorazione scultorea e pittorica, il secondo lapidariamente afferma: «meglio un muro bianco, meglio una architettura onesta, sincera, quasi povera e anonima piuttosto che essere costretti ad accettare la forzata imposizione di un cattivo pittore o i consigli di un committente incompetente»⁵¹.

Ancora due posizioni opposte, che spostano il livello del dibattito sul piano internazionale, sono quelle di Marcello Piacentini e Le Corbusier. Piacentini, dopo avere portato all’attenzione di tutti la questione sociale degli artisti ai quali si prospetta «la visione netta e spaventosa di una prossima impossibilità di vivere»⁵², in relazione al rapporto tra arte e architettura razionale, afferma: «Molti vogliono che, pur creando con i più rigidi canoni della più assoluta modernità [...] si ritorni alla monumentalità significativa ed emotiva, quella monumentalità che è stata sempre la base dell’architettura di ogni epoca, e che ha dato sempre a quest’arte il privilegio di essere a capo della altre sorelle. Questa architettura monumentale esige l’aiuto – per non rimanere sterile – della pittura: soltanto con questa integrazione possiamo pensare al ritorno delle grandi opere»⁵³.

Di visione opposta è ovviamente Le Corbusier: «Io non capisco quale imperativa missione abbiano le arti figurative in questa faccenda. Io dico: l’architettura non ha alcun bisogno. Ma aggiungo senza indugio: l’architettura, in talune occasioni può esaurire il suo compito e aumentare il diletto degli uomini con una collaborazione eccezionale e magnifica delle arti maggiori: pittura e statuaria»⁵⁴.

Sulla questione del sostegno statale agli artisti introdotta da Piacentini si concentra l’intervento di Alessandro Pavolini, che indica due possibili strade: il sussidio economico, che però porta con sé il

Planiscig e Paul Fierens, in *6. Convegno "Volta"...*, cit.; un resoconto dell’epoca si può trovare in *I rapporti dell’architettura con le arti figurative al VI Convegno Volta*, in “Rassegna di Architettura”, VIII, 1936, n. 12.

⁴⁹ *6. Convegno "Volta"...*, cit., p. 25.

⁵⁰ Ivi, p. 39.

⁵¹ Ivi, p. 61.

⁵² Ivi, p. 97.

⁵³ Ivi, pp. 98-99.

⁵⁴ Ivi, p. 125.

rischio di influenzare la personalità dell'artista e lo sviluppo dell'opera d'arte; le committenze artistiche negli edifici pubblici e gli acquisti di opere nelle esposizioni.

Penultimo tema trattato al Convegno, ma in questa sede di molta importanza, è quello della *Tutela e inquadramento statale degli artisti*. Ad aprire la seduta è la relazione di H. P. Cart De Lafontaine⁵⁵ che, dopo aver ricostruito l'evoluzione dello *status* sociale degli artisti nel corso dei secoli fin dall'antichità, nota come in Italia si sia tornati ad una condizione corporativa protetta e inquadrata dallo Stato, sfocianti in due soluzioni possibili: quella del pubblico concorso e quella per la quale gli architetti o gli altri artisti avrebbero dovuto ricevere lo stipendio dallo Stato o da altri enti.

A seguire, l'architetto Alberto Calza Bini dichiara: «Togliere gli Artisti dall'isolamento sdegnoso e superbo in cui per molto tempo hanno vissuto i migliori; andare incontro ai meno fortunati, se meritevoli, con le provvidenze promosse dal pubblico potere; attrarre tutti nel formidabile movimento destinato a ridare alla Patria il senso e la misura della sua potenza: ecco il problema che il Regime Fascista si è proposto nel quadro del sistema corporativo. E poiché è errore purtroppo comune credere che l'Artista, se veramente tale, possa vivere e operare avulso dal mondo da cui invece gli derivano energie ispiratrici, la soluzione del problema adottato dallo Stato Fascista, vista in profondità, significa potenziamento delle possibilità di tutta la classe degli Artisti italiani, perché nelle figurazioni plastiche e nelle costruzioni realizzate possa finalmente vivere e tramandarsi il rinnovamento spirituale e politico operato dal Fascismo»⁵⁶.

Rispetto agli architetti, gli artisti si trovano in una posizione più complicata nella definizione della loro identità: stabilire infatti la distinzione tra il professionismo e il dilettantismo era complesso. Il loro sindacato ha il compito di promuovere e affermare l'arte attraverso mostre ed esposizioni, e nomina i propri rappresentanti negli organi politici, amministrativi e tecnici, ma non può creare un albo professionale.

Il VI Convegno Volta porta dunque l'attenzione del mondo culturale e politico sul problema della tutela degli artisti, che si intreccia con la questione, molto sentita dal regime, della definizione di un'«arte fascista».

È in queste circostanze che viene emanata dunque la già ricordata circolare del 1937, con lo scopo di «lenire la disoccupazione nel campo dei professionisti e degli artisti»⁵⁷. Non c'è tuttavia nel provvedimento l'obbligo d'impiego per gli «abbellimenti artistici» nell'edificio, perché la quota fissata al 2%, eventualmente disponibile, potrebbe essere declinata per più «urgenti esigenze delle opere»⁵⁸. La scelta degli artisti deve avvenire per concorso, da indire tra gli iscritti al Sindacato Belle Arti.

A seguito della circolare del 1937, il Sindacato Nazionale Belle Arti, in accordo con la Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti riuniti sotto la Corporazione delle Professioni e delle Arti, rende pubblica una relazione nella quale si chiede di trasformare in provvedimento legislativo la destinazione del 2% della spesa totale per un edificio alle opere d'arte.

⁵⁵ Ivi, p. 244.

⁵⁶ Ivi, p. 259.

⁵⁷ Circolare del Ministero dei Lavori Pubblici n. 4182, 29 aprile 1937, in D. Guzzi, *2% considerazioni in margine*, cit., p. 177.

⁵⁸ *Ibid.*

A questa seguono due proposte di «Schema di decreto per l'arte nelle opere pubbliche per l'ammontare minimo del 2%», firmate dall'avvocato Francesco Pilacci, presidente dell'Unione Provinciale professionisti e Artisti di Firenze dal 1934.

Nella prima proposta⁵⁹ si lascia la possibilità di aumentare la quota, per cui il 2% sarebbe solo la soglia minima, e si propongono per la selezione degli artisti due modalità: o per concorso o a scelta del committente, ma per entrambi per il tramite del Sindacato Belle Arti locale.

Il provvedimento diventa una disposizione obbligatoria, non più discrezionale come nella circolare del 1937: perché il progetto possa essere approvato, ci deve essere il preventivo della spesa per opere d'arte e inoltre per il collaudo ci deve essere un certificato del Sindacato che attesti la coerenza delle disposizioni.

Nella seconda proposta o “variante”⁶⁰, l'obbligo di applicazione della quota del 2% viene limitato a edifici del valore superiore a 500.000 lire, nel caso di concorsi locali; per importi superiori nel caso di opere nazionali, valutando caso per caso l'eventuale abbellimento artistico per l'edificio.

A seguito delle proposte avanzate dal Sindacato Nazionale fascista Belle Arti e Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti, la Corporazione delle Professioni e delle Arti vota positivamente il provvedimento col titolo *Spese per opere d'arte decorativa nelle costruzioni di edifici pubblici*, «con lo scopo di sollevare le attuali condizioni economiche della categoria degli artisti; come mezzo migliore per ritornare alla unità delle arti ed esprimere durevolmente il tempo fascista»⁶¹.

Ulteriore passo verso l'approvazione della legge nel 1942, è la circolare n. 2123 della Presidenza del Consiglio del 6 dicembre 1938⁶², che introduce la necessità di consultare per la scelta dell'artista, oltre che il sindacato e il committente, l'architetto progettista dell'edificio. Dopo il 1938, non si notano nuovi passi riguardo alla legge, e si arriva direttamente all'8 aprile 1942 con la presentazione del disegno di legge definitivo, alla Camera⁶³.

3.1.3 La legge 839/1942 o “legge del 2%”

Gli anni Trenta in Italia si aprono con grandi speranze per lo sviluppo della cultura.

Grazie all'intervento di Giuseppe Bottai, si dà attuazione al riordino delle Soprintendenze, all'istituzione di un unico Consiglio nazionale dell'educazione della scienza e delle arti, alla creazione degli Istituti Centrali per la patologia del libro e quello del restauro, assieme alla riorganizzazione della Discoteca di Stato (1938-1939).

⁵⁹ Schema di decreto per l'arte nelle opere pubbliche per l'ammontare minimo del 2%, in D. Guzzi, 2% considerazioni in margine, cit., p. 178.

⁶⁰ Variante allo Schema di decreto per l'arte nelle opere pubbliche per l'ammontare minimo del 2%, in D. Guzzi, op. cit., p. 179.

⁶¹ ACS, Min. Cul. Pop, busta 13, fascicolo 175, “Corporazione delle professioni e delle arti”, Riunione del 25 giugno 1937-XV, paragrafo VI: “Spese per opere d'arte decorativa nelle costruzioni di edifici pubblici”.

⁶² BC, *Spese per opere d'arte decorativa nella costruzione di edifici pubblici*, circolare del Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri, n. 2123.1.1.26, 6 dicembre 1938.

⁶³ M. Margozi, *L'arte negli edifici pubblici e la legge del due per cento*, in V. Cazzato (a c. di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001, voll. 2, p. 124.

Vengono emanate nel 1939 le leggi sui beni d'interesse storico-artistico e sulle bellezze naturali, nelle quali ci si preoccupa non solo della loro mera gestione e organizzazione, ma anche della promozione e della valorizzazione. Le manifestazioni espositive vengono implementate attraverso la promozione di mostre, fiere ed esposizioni temporanee. Le grandi istituzioni espositive come la Biennale veneziana e la Triennale milanese vengono potenziate e affiancate da un ulteriore ente di nuova creazione: la Quadriennale di Roma, dal 1931. Vengono istituiti premi annuali per gli artisti, tra cui quello di Bergamo e Cremona, mentre parallelamente viene creato un ufficio per l'arte contemporanea⁶⁴.

Nonostante nel 1940 l'Italia entri in guerra, si portano avanti alcuni provvedimenti già precedentemente predisposti, come i preparativi per l'E42, la legge urbanistica – emanata nel 1942 – e la “legge del 2%”, anch'essa emanata nel 1942, in pieno conflitto mondiale.

L'attività meramente assistenziale, elargita tramite i premi d'incoraggiamento, i sussidi, gli acquisti dello Stato e delle amministrazioni locali alle mostre d'arte ed alle esposizioni, si rivela strumento non più sufficiente per sostenere gli artisti. Tra l'altro, Bottai, per riuscire ad entrare nei gangli del mercato dell'arte arriva anche a varare iniziative innovative, come un concorso con tre premi per altrettante gallerie che si fossero segnalate come più impegnate per la diffusione dell'arte moderna. Ma l'iniziativa gli attira numerose critiche e polemiche, per timore che con il denaro pubblico si sovvenzionassero dei mercanti di professione o collezionisti intenti ad arricchire le proprie raccolte⁶⁵.

Queste azioni sono dettate anche dalla necessità di far fronte al mutamento dei rapporti tra artisti e pubblico⁶⁶, come dimostravano i risultati delle molte Esposizioni⁶⁷. La sempre maggiore scarsità di pubblico nelle piccole esposizioni, o in quelle di modesta risonanza mediatica, evidenzia il bisogno di educare le masse all'arte nuova, a cominciare dall'età scolare. Si accusa l'arte moderna e gli artisti di essersi allontanati dalla società, dalla vita: significativo a tale proposito è un articolo apparso sulla rivista “Le Arti Plastiche”, dal titolo *Arte per lo Stato e per il Popolo*, in cui si scrive:

«L'arte, ormai incapace di ogni *funzione collettiva*, ha perduto il suo ufficio. Ed al popolo è stato usurpato uno di più alti benefici umani. Ma non solo al popolo si è sottratta l'arte, ma anche allo *Stato religioso o legislativo* ed alle istituzioni collettive in genere – che hanno appunto una funzione sociale in quanto il popolo riassumono ed al popolo ritornano. Allo Stato non è stato così più permesso di valersi di uno dei più potenti mezzi di suggestione ed elevazione collettiva. [...] [L'arte] ha perduto di autorità morale, non ha più corrisposto alla funzione di elevazione, educazione e formazione della coscienza. Peggio: caduta nelle mani del ricco privato, è stata strumento di godimento e di svago. Oggi gli artisti per riprendere la loro funzione, non possono più chiedere aiuto né allo Stato né al popolo, entrambi traditi. [...] Il

⁶⁴ Vedi premessa e introduzione di V. Cazzato (a c. di), *Istituzioni e politiche culturali...*, cit.

⁶⁵ S. Bignami, P. Rusconi, *Le arti e il fascismo...*, cit., p. 46.

⁶⁶ Si vedano gli articoli de “Le Arti Plastiche” sull'indagine *Arte per lo Stato e per il popolo*, X, 16 aprile 1933, n. 7-8; 1 maggio 1933, n. 9; 15 giugno 1933, n. 12; 1 settembre 1933, n. 14; G. L. Luzzatto, *Il pubblico e le arti plastiche*, in “Emporium”, XL, novembre 1934, n. 479.

⁶⁷ E. N. Rogers, *Problemi: arte e pubblico*, in “Domus”, IX, ottobre 1936, n. 106, pp. 2-6; C. Corazza, *Pubblico e artisti*, in “Primato”, I, 15 aprile 1940, n. 4.

problema è interno, di classe, professionale. Gli artisti debbono rimettere l'arte in grado di servire la società»⁶⁸.

Lo Stato è ben deciso a intervenire come principale committente, e si rivela in tal senso strategica la collaborazione tra artisti e architetti, attraverso il grande impulso edilizio e un ritorno all'arte in funzione collettiva.

Lo Stato, inquadrando gli artisti in un sistema sindacale e poi corporativo, li coinvolge di conseguenza nel sistema economico del paese – visti come produttori di beni necessari – investendoli non solo di un ruolo morale e sociale, ma anche politico, con funzione educativa e didattica, e di conseguenza propagandistica, «per tramandare l'interna idea di civiltà»⁶⁹.

Figura centrale nell'ambito di queste politiche è, come già detto, Giuseppe Bottai, il quale intende il mecenatismo come sistema diverso rispetto a quello storico: lo Stato è infatti cliente e non mecenate, e l'arte avvicinata alle masse per farne un'arte collettiva⁷⁰.

A tale scopo, diventa fondamentale l'approvazione della legge per l'arte negli edifici pubblici, che, Bottai dichiarerà essere «l'obiettivo più urgente della politica dell'arte»⁷¹.

Si arriva quindi al disegno di legge definitivo, presentato l'8 aprile 1942 alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni col titolo *Obbligo di destinare ad opere d'arte figurativa una quota del due per cento dell'importo della spesa per la costruzione degli edifici pubblici*. In una delle ultime discussioni prima dell'approvazione, il 15 aprile 1942, il Ministro dei Lavori Pubblici Gorla riporta la superiore determinazione di Mussolini, secondo la quale il disegno di legge avrebbe dovuto intitolarsi *Legge per l'arte negli edifici pubblici*⁷², «titolo assai meglio rispondente allo spirito della legge stessa.»⁷³.

Il 24 aprile il disegno di legge viene approvato con lievi modifiche⁷⁴ e l'11 maggio 1942, la legge n.839, comunemente chiamata “del 2%”⁷⁵, diviene norma effettiva dello Stato fascista italiano, sottoscritta da Mussolini, Gorla, Vidussoni, Di Revel, Bottai, Pareschi, Host Venturi, Ricci e Pavolini.

La legge, composta da 3 articoli, include e sistematizza le disposizioni di tutte le circolari e tutte le proposte presentate dai vari soggetti coinvolti nel decennio precedente. Il perno della legge rimane la quota minima del 2% destinata ad opere d'arte figurativa, senza l'inclusione delle opere di decorazione generale. Rimane invece, alquanto aleatoria, la definizione delle modalità della scelta

⁶⁸ *Arte per lo Stato e per il popolo*, in “Le Arti Plastiche”, X, 16 aprile 1933, n. 7-8.

⁶⁹ M. Lazzari, *Vent'anni di politica fascista dell'arte*, in “Le Arti”, V, n. 4-5, aprile-luglio 1943, p. 196.

⁷⁰ G. Ponti, *Date da operare agli artisti*, in “Domus”, gennaio 1940, n.145, p. 54.

⁷¹ G. Bottai, *La legge sulle arti figurative*, in “Le Arti”, IV, aprile-maggio 1942, n. 4, p. 244.

⁷² Archivio Camera dei Deputati (d'ora in poi ACD), Disegni e proposte di legge e incarti delle commissioni (1848-1943), *Obbligo di destinare ad opere d'arte figurativa una quota del 2 per cento dell'importo della spesa per la costruzione di edifici pubblici*, Atto C. 1909 del 23 marzo 1942, volume 1416, 193-208 cc. (16 cc.); vedi inoltre fasc. n. 1878, Legislatura XXX, Sessione unica. Il testo è pubblicato anche in M. Margozi, op. cit., in V. Cazzato (a c. di), *Istituzioni e politiche culturali...*, cit., pp. 211-212.

⁷³ M. Margozi, op. cit., in V. Cazzato (a c. di), *Istituzioni e politiche culturali...*, cit., p. 213.

⁷⁴ Testo della riunione pubblicato in M. Margozi, op. cit., in V. Cazzato (a c. di), op. cit., pp. 213-214.

⁷⁵ Pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, n. 183, 5 agosto 1942, Leggi e decreti, Legge 11 maggio 1942-XX, n 839, *Legge per l'arte negli edifici pubblici*, p. 3234.

dell'artista, affidata all'Amministrazione su cui grava la spesa tra una rosa di nomi, iscritti al sindacato, proposta dalla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti, oppure per concorso, caso in cui la commissione verrà nominata dall'Amministrazione e composta da rappresentanti dell'Amministrazione medesima, del Ministero dei lavori pubblici, del Ministero dell'educazione nazionale e della Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti. Gli architetti progettisti vengono dunque esclusi dalla commissione che avrebbe dovuto scegliere le opere d'arte da includere nei loro edifici, decisione che desta non poche perplessità.⁷⁶

Nel commentare questo provvedimento in un'intervista, Bottai dichiara che «scopo della legge non è di assicurare ai pubblici edifici un congruo apparato decorativo, ma di affermare il valore di pubblica utilità del lavoro artistico» e, inoltre, «lo Stato, invece di promulgare i canoni astratti d'un'arte ufficiale, proclama ufficiale o, meglio, riconosce legittima, sul proprio piano storico e sulla propria linea d'azione, l'arte, che si fa oggi in Italia degli artisti italiani»⁷⁷ senza quindi escludere nessuna delle correnti artistiche contemporanee.

La legge, fortemente voluta da Bottai, è frutto di una collaborazione fra Ministero dell'Educazione Nazionale, Ministero dei Lavori Pubblici, Sindacato e Corporazione degli Artisti e⁷⁸, a cui andava unita anche la partecipazione ai lavori di figure del calibro di Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e Roberto Longhi⁷⁹.

Nonostante la norma sia da taluni ritenuta di natura assistenziale per gli artisti, da altri assistenziale per lo Stato che con l'aiuto degli artisti «[perfeziona] un determinato ordine di fatti, di natura politica»⁸⁰, Bottai continua a negare una volontà dirigistica e propagandistica⁸¹, dato che «l'arte direttamente manovrata dal governo, come strumento di propaganda, non soltanto si esaurisce nell'illustrazione e nel documentario; ma, per questa sua stessa insufficienza espressiva, perde ogni efficacia propagandistica»⁸².

Certamente è innegabile che, al di là delle intenzioni degli estensori della legge, lo Stato fascista avrebbe senza dubbio beneficiato delle sue disposizioni sia nell'attirare il consenso degli artisti, sia nell'uso dell'arte come propaganda di regime.

3.1.4 Il dibattito italiano sui rapporti tra arte e architettura: prima e dopo la “legge del 2%”

Sul “tema caldo” del rapporto tra arte e architettura, e su quello ad esso strettamente legato dell'arte “di regime”, il dibattito culturale si accende immediatamente: sin dall'uscita della circolare mussoliniana del 1933, sulle riviste di settore, si susseguono un gran numero di interventi di segno diverso su questi temi.

⁷⁶ M. Margozi, *op. cit.*, in V. Cazzato (a c. di), *Istituzioni e politiche culturali...*, cit., p. 213.

⁷⁷ G. Bottai, *La legge sulle arti...*, cit., p. 243.

⁷⁸ G. Bottai, *Il Regime per l'Arte*, in “Corriere della sera”, 24 gennaio 1940; Lazzari M., *Vent'anni di politica fascista dell'arte*, in “Le Arti”, V, aprile-luglio 1943, n. 4-5, p. 195.

⁷⁹ A. Emiliani, *Un'arte di Stato in Italia?*, in *Oltre il 2%...*cit., p. 13.

⁸⁰ M. Lazzari, *Vent'anni di politica fascista dell'arte*, in “Le Arti”, V, aprile-luglio 1943, n. 4-5, p. 196.

⁸¹ G. Bottai, *La legge sulle arti...*, cit., p. 243.

⁸² Frammento del discorso pronunciato a Venezia durante l'inaugurazione della XXI Biennale nel 1938, pubblicato in A. Masi (a c. di), *Giuseppe Bottai...*, cit., p. 140.

A dare il via alle danze è un articolo della rivista quindicinale milanese “Le arti Plastiche” del 1934, dal titolo *Problemi da risolvere*, nel quale, dopo aver ripercorso la storia delle opere d’arte nelle architetture, si pone la domanda: si farà «pittura murale vera e propria dovendo raccontare, esprimere qualche cosa al pubblico» che obbliga alla «perfetta, corretta, definita esecuzione» oppure si farà «decorazione che vuol solo interessare l’occhio, per riuscir fastosa» dove la forma può essere trascurata?⁸³

L’interesse delle riviste d’architettura verso tale argomento si concentra in particolare sul cambiamento prospettato nelle procedure di lavoro, dato che sarebbe diventato un obbligo introdurre l’arte negli edifici.

La rivista “Rassegna di architettura”, diretta da un vasto gruppo di architetti milanesi, si fonde nel 1932, con la rivista “Architettura e Arti Decorative”, organo ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Architetti e si fa portatrice di un referendum, dopo il 1936, sulla base degli argomenti trattati nel Convegno Volta. Vengono proposte agli addetti ai lavori quattro domande sui temi: definizione dei rapporti della pittura e della scultura con le diverse forme di architettura (quella religiosa, civile di carattere pubblico o la casa d’abitazione); definizione dell’importanza e la funzione dell’elemento decorativo; opportunità di un ritorno ad una figura multidisciplinare (pittore, scultore e architetto) come in passato; ruolo delle scuole d’arte e qualità dell’insegnamento.⁸⁴

Lunga è la lista di architetti e critici d’arte che rispondono all’invito: tra gli altri, Aldo Carpi, Enrico A. Griffini, Carlo Enrico Rava, Alberto Neppi, Emilio Lancia, Mario Tinti, Ottavio Cabiati, Marziano Bernardi, Duilio Torres e Ambrogio Annoni.⁸⁵

A tre anni da questo “referendum” esce, su “Rassegna di Architettura”, un articolo: *L’architettura e le arti figurative*, dove si evidenzia come numerosi siano stati convegni e dibattimenti che hanno affrontato la questione, ma solo dal punto di vista teorico, «trascurando, o non curando abbastanza l’esemplificazione e l’analisi qualitativa e quantitativa delle opere che sole ci avrebbero dato la misura delle possibilità e le indicazioni utili agli orientamenti futuri»⁸⁶.

L’intero numero della rivista è dunque dedicato alla proposta di una serie di esempi concretamente realizzati di collaborazione tra le arti: Romano Romanelli, Arturo Dazzi, Arturo Martini, Antonio Giuseppe Santagata, Gianni Vagnetti, Carlo Carrà, Guido Marussig, Guido Cadorin, Gino Severini e Timo Bortolotti che collaborano con l’architetto Piacentini al Palazzo di Giustizia di Milano; Carlo Carrà che interviene nel monumento ai caduti di Milano dell’architetto Giovanni Muzio; Mario Sironi alla Città Universitaria di Roma; Antonio Giuseppe Santagata per il cortile delle Vittorie nella Casa Madre dei Mutilati a Roma di Picentini e nella Casa del Mutilato di Palermo dell’architetto Spatrisano; Achille Funi al Palazzo Comunale di Ferrara o ancora Leone Lodi nel palazzo delle Borse di Milano dell’architetto Mezzanotte.

All’inchiesta del 1936-37 di “Rassegna di Architettura”, si affianca quella di “Domus”, rivista diretta da Gio Ponti, dal titolo *Dove va l’arte italiana?*⁸⁷. L’inchiesta condotta da “Domus” risulta più incentrata sulla questione dell’arte in generale, in parte già affrontata da “Critica Fascista” tra il

⁸³ Arici, *Problemi da risolvere*, in “Le Arti Plastiche”, XI, 1 dicembre 1934, n. 13.

⁸⁴ *L’inchiesta di Rassegna di architettura*, in “Rassegna di Architettura”, VIII, , novembre 1936, n. 18, p. 381.

⁸⁵ *I risultati della nostra inchiesta*, in “Rassegna di Architettura”, VIII, dicembre 1936, n. 19, pp. 444-445.

⁸⁶ B. M., *L’architettura e le arti figurative*, in “Rassegna di Architettura”, XI, gennaio 1940, n. 1, p. 1.

⁸⁷ Articoli interamente pubblicati in A. Masi, *Un’arte per lo Stato...*, cit., pp. 233-245.

1926-27. Gio Ponti già nel 1933 aveva affrontato il tema dei rapporti tra le arti nell'articolo *Architettura-Pittura-Scultura*, spiegando l'allontanamento degli architetti non dall'arte, ma dalla decorazione, quale falso, vizio, maniera, e plaude ai lavori di Mario Sironi alla V Triennale assieme a quelli di Funi, Campigli, Severini, Martini, Carrà e Cagli.⁸⁸

Le domande sono rivolte ad artisti, pittori e scultori, della «nuova generazione, nuova in quanto [...] nata e cresciuta fuori dal clima polemico del cosiddetto «Novecento»: non meravigliano quindi certe esclusioni, che non sono dimenticanze, né il fatto invece di veder figurare nomi d'artisti, che – se fisicamente non appartengono proprio all'ultima leva – debbono essere considerati tali per i caratteri della loro produzione e per gli sviluppi della loro mente»⁸⁹.

Rispondono all'appello-invito: Quinto Martini, Fausto Pirandello, Luigi Veronesi, Renato Birolli, Italo Cremona, Gianfilippo Usellini, Aligi Sassu, Luigi Broggin, Giacomo Manzù, Nino Corrado Corazza, Filippo Tallone, Aldo Salvadori e Fiorenzo Tomea. Alla rinascita dell'arte murale sono tutti mediamente favorevoli, in quanto «fatto pratico»⁹⁰, «esigenza fondamentale determinata da particolare orientamento della massa.»⁹¹ e necessaria per un ritorno alla narrazione, ma non come passaggio dalla tela al muro⁹².

Alcuni sono più cauti, come Renato Birolli che invita “Domus” «ad accertarsi prima sulle cause contingenti che hanno provocato un manifesto nel suo ritorno»⁹³ o Luigi Veronesi che non credendo a rifioriture di nessun genere pittorico, si affida alle composizioni pubblicitarie per offrire arte alle masse⁹⁴. Gianfilippo Usellini, dopo essersi dichiarato favorevole alla rinascita dell'affresco, si sofferma a riflettere sull'incontro tra committente e artista, divisi da linguaggi diversi⁹⁵. Fiorenzo Tomea, anche lui propenso alla rinascita della grande decorazione, non la concepisce all'interno della polemica che la vede contrapporsi con la pittura da cavalletto⁹⁶.

Nel giugno del 1942, a chiudere il dibattito sul rapporto tra arte e architettura sulle pagine di “Rassegna di Architettura”, esce un articolo espressamente riferito alla legge “del 2%”, a firma di Giuseppe Pagano, apparso contemporaneamente su “Primato”⁹⁷.

L'inchiesta di Primato è forse la più strettamente connessa ai commenti riguardo la legge “del 2%”, data la vicinanza temporale con la sua approvazione.

“Primato. Lettere ed arti d'Italia” viene fondata da Bottai, Vecchietti e Cabella il 1° marzo 1940. È una rivista a cui collaborano storici, artisti, letterati, molti dei quali antifascisti e, già in molti numeri precedenti, aveva ospitato diverse inchieste inerenti l'università, l'ermetismo, il nuovo

⁸⁸ G. Ponti, *Architettura-Pittura-Scultura*, in “Domus”, VI, giugno 1933, n. 66, p. 285.

⁸⁹ L. Vitali, *Dove va l'arte italiana*, in “Domus”, IX, dicembre 1936, n. 108, p. 54.

⁹⁰ Risposta di Fausto Pirandello a L. Vitali, *Dove va l'arte italiana*, in “Domus”, IX, dicembre 1936, n. 108, p. 55.

⁹¹ Risposta di Aligi Sassu a L. Vitali, *Dove va l'arte italiana*, in “Domus”, X, gennaio 1937, n. 109, p. 31.

⁹² Risposta di Aldo Salvadori a L. Vitali, *Dove va l'arte italiana*, in “Domus”, X, febbraio 1937, n. 110, p. 31.

⁹³ Risposta di Renato Birolli a L. Vitali, *Dove va l'arte italiana*, in “Domus”, IX, dicembre 1936, n. 108, p. 55.

⁹⁴ Risposta di Luigi Veronesi a L. Vitali, *Dove va l'arte italiana*, in “Domus”, IX, dicembre 1936, n. 108, p. 55.

⁹⁵ Risposta di Gianfilippo Usellini a L. Vitali, *Dove va l'arte italiana*, in “Domus”, X, gennaio 1937, n. 109, p. 31.

⁹⁶ Risposta di Fiorenzo Tomea a L. Vitali, *Dove va l'arte italiana*, in “Domus”, X, febbraio 1937, n. 110, p. 31.

⁹⁷ G. Pagano, *La legge del due per cento*, in “Domus”, XV, giugno 1942, n. 174, p. 229-230.

romanticismo e l'esistenzialismo. Dall'aprile al luglio 1942, trova posto un'indagine sul provvedimento di legge per l'arte negli edifici pubblici⁹⁸.

A rompere il ghiaccio è un breve articolo, sotto forma di redazionale anonimo che chiarisce ed illustra la legge, lodata come «atto di fede del Duce e del Regime nell'opera degli artisti italiani»⁹⁹, seguito da una serie di illustri interventi aperti da Giuseppe Bottai, con l'articolo intitolato *Socialità dell'Arte* dove dichiara che lo «scopo della legge non è di assicurare ai pubblici edifici un congruo apparato decorativo, ma di affermare il valore di pubblica utilità del lavoro artistico. Questo principio è il punto focale della legge detta del due per cento. Per sua virtù gli argomenti critici si sono armonizzati con i motivi politici. Non parrà strano che lo scoppio della guerra, invece di sospendere l'elaborazione del progetto, n'abbia accelerato i tempi»¹⁰⁰.

L'iniziativa apre diverse questioni, riassunte in una serie di domande poste fuori campo, a chiusura dell'articolo di Bottai:

«Come vedono agli artisti praticamente configurarsi il loro concorso alla nuova iniziativa promossa dallo Stato?

Quali possono essere i modi più idonei di una collaborazione veramente proficua ed efficace tra l'architetto e l'artista al quale sia commesso di eseguire le opere destinate alla decorazione dell'edificio pubblico?

Quali i mezzi per eliminare le difficoltà?

Come si può intendere il problema della decorazione degli edifici pubblici in riguardo alla tecnica?

Codesta nuova pratica della decorazione potrà influire, a lungo andare sullo svolgimento del gusto?

E il Sindacato delle Belle Arti quale azione potrà esercitare circa la scelta degli artisti incaricati delle opere decorative?

La partecipazione certamente vasta quando non addirittura totalitaria della categoria degli artisti alla decorazione degli edifici pubblici avrà influenza sulla funzione e gli scopi delle esposizioni sindacali e delle mostre nazionali?»¹⁰¹.

Sempre nello stesso numero di *Primato* prendono parola diversi critici, artisti e architetti¹⁰².

Virgilio Guzzi ritiene «rivoluzionaria questa legge non solo perché tende ad immettere l'attività artistica in un preciso ordine di fatti e di responsabilità sociali, togliendola da quell'isolamento nel quale era stata chiuso dall'individualismo romantico, ma perché sommuove tante consuetudini mentali, prospetta nuovi problemi d'ordine culturale. Essa ha dunque un duplice aspetto: un aspetto squisitamente politico, in quanto lo Stato riconosce alle arti una funzione, chiamandole a entrare,

⁹⁸ V. Zagarrò, *Primato. Arte, cultura, cinema...*, cit., p. 133.

⁹⁹ *Politica delle arti. Il "due per cento"*, in "Primato", III, 1 aprile 1942, n.7.

¹⁰⁰ G. Bottai, *Socialità dell'Arte*, in "Primato", III, 15 aprile 1942, n. 8, p. 152.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Partecipano: Giuseppe Bottai, Virgilio Guzzi, Marcello Piacentini, Ferruccio Ferrazzi, Ottone Rosai, Melchiorre Bega, Giuseppe Pagano, Pietro Maria Bardi, Gianni Vagnetti, Felice Casorati, Arnaldo Foschini, Michele Guerrisi, Carlo Carra', Nino Bertocchi, Renato Birolli, Quinto Martini, Filippo De Pisis, Mario Labo', Gio Ponti, Alberto Salenti, Enrico Paulucci, Gino Severini, Giovanni Michelucci. A chiusura dell'inchiesta Enrico Del Debbio, sulle pagine di "Architettura" scriverà l'articolo *La legge per le opere d'arte negli edifici pubblici*, (XXI, settembre 1942, n. 9) nel quale si esprime positivamente sulla legge e si ricollega al questionario della rivista "Primato".

per dir così, nel circolo della produzione da tutti considerata utile al paese, anzi necessaria alla vita spirituale e pratica della nazione, necessaria come l'agricoltura, l'industria, l'edilizia, l'educazione, ecc., come è necessaria la cultura in generale; e con l'aspetto politico quello non meno espressivo e importante che diciamo strettamente artistico, ed è condizionato dalle presenti condizioni della cultura e del gusto, sui quali la legge inevitabilmente finirà per agire»¹⁰³.

Segue Marcello Piacentini che fa notare come molti architetti, in *primis* egli stesso, abbiano più volte già utilizzato l'arte nelle proprie architetture per «esaltare il significato degli edifici pubblici, per narrare, commentare e sottolineare fatti e fasti dei Popoli» contro i «nudisti a oltranza»¹⁰⁴ e prosegue citando un lungo elenco di opere dove arte e architettura si sono felicemente incontrate: Palazzo del Governo a Ferrara, i mosaici in S. Giusto a Trieste, le decorazioni pittoriche e scultoree nel Palazzo del Governo di Trieste, quelle del Monumento ai Caduti di Milano, del Palazzo del Governo di Bergamo, dei nuovi Ospedali di Milano e di Genova, delle nuove aule e dei nuovi saloni dell'Università di Padova.

Uno dei dubbi di Piacentini, e non solo, riguarda le collaborazioni: «l'ingerenza di estranei e di troppe persone nella scelta degli artisti. Questi devono essere scelti dall'architetto che ha creato l'edificio: egli solo può capire chi concorda con la sua arte.[...] altrimenti verrebbe a mancare nell'opera d'arte la unità, che ne è la base elementare»¹⁰⁵.

I timori di Piacentini nella scelta dell'artista sono condivisi anche da Melchiorre Bega che si augura una riduzione degli interventi burocratici¹⁰⁶, e ancora da Giuseppe Pagano, che manifesta «grave perplessità nell'immaginare un efficace sistema di controllo per quanto potrà riferirsi alla scelta qualitativa delle opere di arte, alla loro determinazione dimensionale, ai loro rapporti di collaborazione con l'insieme architettonico, all'accentuazione della loro effettiva necessità celebrativa, e soprattutto alla giustificazione artistica morale della loro funzione "monumentale"»¹⁰⁷.

Gio Ponti, anche lui sullo stesso fronte dei colleghi, teme la costituzione di una commissione che scelga artisti e temi senza consultare l'architetto a discapito dell'unità complessiva dell'opera¹⁰⁸.

Dall'altro lato del dibattito ci sono gli artisti, anche loro entusiasti, ma cauti. Carlo Carrà scrive: «Per l'avvenire artistico del nostro paese io mi auguro pertanto che la suddetta legge non abbia a servire a certi vecchi sistemi demagogici fin troppo conosciuti nel campo dell'arte, né abbia a fare da infermiera provvidenziale a correnti pseudo artistiche boccheggianti. Né vorremmo che nella sua attuazione pratica la legge in parola servisse di pretesto ai podestà e a qualche ministro per intorbidire vieppiù le acque dell'arte figurativa come già è accaduto in non lontane circostanze; o servisse agli architetti per sfuggire alle responsabilità che essi pure hanno verso l'arte italiana.»¹⁰⁹. Mentre Alberto Saliotti si preoccupa che si scelgano sempre gli stessi artisti ed Ottone Rosai riflette sulla tecnica murale, vera e propria prova per gli artisti¹¹⁰, mentre Gino Severini stronca l'iniziativa

¹⁰³ V. Guzzi, *La legge per le arti figurative*, in "Primato", III, 15 aprile 1942, n. 8, p. 153.

¹⁰⁴ M. Piacentini, *La legge per gli artisti*, in "Primato", III, 1 giugno 1942, n. 11, p. 209.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ M. Bega, *La legge per gli artisti*, in "Primato", III, 1 giugno 1942, n. 11, p. 211.

¹⁰⁷ G. Pagano, *La legge per gli artisti*, in "Primato", III, 15 giugno 1942, n. 12, p. 234.

¹⁰⁸ G. Ponti, *La legge per gli artisti*, in "Primato", III, 15 luglio 1942, n. 14, p. 270.

¹⁰⁹ C. Carrà, *La legge per gli artisti*, in "Primato", III, 15 giugno 1942, n. 12, p. 236.

¹¹⁰ O. Rosai, *La legge per gli artisti*, in "Primato", III, 1 giugno 1942, n. 11, p. 211.

ritenendo che gli architetti e gli artisti non fossero pronti per il rifiorire di un'arte murale come lo era in passato a causa di artisti poco preparati e committenti frettolosi¹¹¹.

Su posizioni intermedie tra quelle degli architetti e quelle degli artisti erano i critici come Pier Maria Bardi, che propone per evitare abusi e distorsioni, alcuni principi da seguire nell'applicazione della legge:

- «1) progettare l'opera di architettura con la collaborazione degli artisti prescelti per la cosiddetta decorazione, cioè riunire finalmente l'architetto, il pittore, lo scultore in un unitario lavoro creativo;
- 2) combinare gruppi di artisti di intenzioni affini, per giovare di una collaborazione affiatata concorde;
- 3) istituire, per gli aventi diritto, una gerarchia, nel senso di ristabilire la «bottega», dove un artista è capintesta, altri sono aiuti, altri sono garzoni;
- 4) far giudicare i progetti da un consesso che stia al di sopra del Consiglio superiore delle B.A. e del Consiglio superiore dei L.L. P. P., un consesso formato di poche persone senza parenti artisti, senza amici artisti, senza clientele artistiche, con l'incarico specifico di vigilare sull'armonia delle opere.»¹¹².

In conclusione, a parte alcune posizioni isolate, nel dibattito italiano si riscontra in generale un parere favorevole, sia da parte degli architetti che degli artisti, per l'approvazione della nuova legge per l'arte negli edifici pubblici; tutti concordano sul fatto che, per poterne valutare la bontà degli effetti, fosse necessario attendere le sue applicazioni pratiche.

¹¹¹ G. Severini, *La legge per gli artisti*, in "Primato", III, 1 agosto 1942, n. 15, p. 290.

¹¹² P. M. Bardi, *La legge per gli artisti*, in "Primato", III, 15 giugno 1942, n. 12, p. 234.

3.2 IL CONTRIBUTO DI PRAMPOLINI AL DIBATTITO SULL'ARTE NEGLI EDIFICI PUBBLICI

3.2.1 La rivista "Noi" e la Casa d'Arte Italiana

Enrico Prampolini non si sottrae certo al dibattito che si innesca sulle riviste sull'approvazione della "legge del 2%" e, intervenendo con un suo articolo pubblicato nell'aprile del 1942 sulla rivista "Mediterraneo futurista", di cui si dirà meglio in seguito, si autoproclama «primo promotore» di tale provvedimento¹¹³. Una dichiarazione apparentemente pretestuosa, dato che, il suo nome non era mai apparso ufficialmente nel corso del processo che porta alla definizione del provvedimento legislativo; ma che, se riletta alla luce dell'attento esame di tutta l'attività teorica e artistica di Prampolini, dagli anni Venti ai primi Quaranta, non pare più di tanto inconsistente.

Il legame tra Prampolini e i temi affrontati dal dibattito sulla legge ha origine con la fondazione da parte del vulcanico artista della rivista "Noi" e della Casa d'Arte Italiana, due entità in simbiosi tra loro, fondamentali strumenti per il raggiungimento dei suoi arditi obiettivi nella ricerca di quell'unità artistica, già propugnata dai futuristi dai primi anni Dieci e formalizzata con il manifesto *Ricostruzione Futurista dell'Universo* del 1915.

L'adesione al Futurismo è per Prampolini, come si è visto, solo l'inizio di una carriera che lo vede andare oltre il confine della mera avanguardia nazionale, per proiettarsi sulla scena internazionale nella continua ricerca di un proficuo scambio di vedute con i principali personaggi del mondo artistico e culturale¹¹⁴.

¹¹³ E. Prampolini, *Le opere di arte figurativa negli edifici pubblici*, in "Mediterraneo futurista", V, aprile 1942, n. 12.

¹¹⁴ E. Prampolini, *Relazione del pittore Enrico Prampolini sul contributo degli artisti italiani d'avanguardia presentata al Congresso Internazionale artistico di Düsseldorf Maggio-Giugno 1922. Frammento*, in "De Stijl", V, luglio-agosto 1922, n. 8, pp. 122-123. Pubblicato anche su "Noi", giugno-luglio 1923, "Il Sipario", 1923.

A questo carattere fortemente idealistico, Prampolini unisce una spiccata capacità pratica e imprenditoriale: come abbiamo già avuto modo di vedere, dal 1916 diventa direttore della rivista “Avanscoperta” e dal 1917 al 1925 della rivista “Noi. Raccolta internazionale d’arte d’avanguardia”¹¹⁵.

Con le sue iniziative, egli sembra quasi riuscire nell’intento di riunire non solo il movimento futurista, ma l’intera avanguardia sotto una sola testata: infatti nel sottotitolo della rivista “Noi” non compare la parola “futurista” o “futurismo”, ma l’aggettivo “d’avanguardia”¹¹⁶. Inoltre è da notare come non compaia mai, a partire dal primo numero sino al 1920, alcun intervento dell’onnipresente Marinetti, mentre emergono contributi di artisti quali Janco, Tzara, Picasso, Cocteau, Strawinsky, Archipenko, Gris, e fra gli italiani Severini, De Chirico, Carrà, e molti altri ancora.

Solo con la seconda serie di “Noi”, dal 1923, Marinetti entra in gioco come finanziatore di Prampolini e grazie a questa posizione di forze lo induce a modificare il sottotitolo in “Rivista d’arte futurista”¹¹⁷. L’internazionalità e la collaborazione fra le arti rimarranno comunque due aspetti peculiari del mensile.

Poco dopo la nascita di “Noi”, Prampolini, analogamente ai suoi colleghi futuristi Balla, Depero¹¹⁸ e in seguito Tato e Bragaglia, fonda una sua casa d’arte a Roma assieme al critico Mario Recchi nel 1919¹¹⁹, di cui abbiamo reso già in parte conto nella prima parte della ricerca.

Nel testo d’introduzione alle iniziative della Casa d’Arte Italiana del 1920, si evidenzia uno scopo sociale e spirituale dell’arte, non solo autoreferenziale tra i soli artisti, ma anche di coinvolgimento del pubblico. La questione di un’“arte collettiva” avanzata qui da Prampolini anticipa di almeno sette anni gli interventi di Bottai su “Critica Fascista”¹²⁰ e di più di dieci anni quelli di Mario Sironi e degli aderenti al *Manifesto della pittura murale* (dicembre 1933), nel quale si auspicava l’incontro del rapporto tra arte e società.

Evidentemente Prampolini fa tesoro dei suoi contatti internazionali, perché com’è noto questa idea era già presente nelle teorizzazioni del 1918 di Theo van Doesburg, Mondrian e Vantongerloo nel loro primo manifesto del gruppo De Stijl¹²¹. Nella sua lucida visione, Prampolini capisce che ormai gli artisti si stavano allontanando dalla gente e viceversa:

¹¹⁵ La rivista venne pubblicata sino al 1925, con interruzione tra 1920 e 1923.

¹¹⁶ M. Prampolini, Contributo al Convegno..., cit.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Si veda E. Crispolti, M. Scudiero, *Balla Depero. Ricostruzione futurista dell’Universo*, catalogo della mostra (Modena), Fonte d’abisso, Milano 1989, p. 317; G. Belli (a c. di), *La Casa del mago. Le Arti applicate nell’opera di Fortunato Depero. 1920-1942*, catalogo della mostra (Rovereto), Charta, Milano 1992; E. Crispolti (a c. di), *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, catalogo della mostra, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1989.

¹¹⁹ I prodromi della nascita della Casa d’Arte Italiana iniziano già nel 1918 con la Mostra d’Arte indipendente nella Galleria del quotidiano “Epoca”, in via del Tritone a Roma. Vedi V. Orazi, *Nella scia dell’avanguardia...*, cit.

¹²⁰ G. Bottai, *Resultanze dell’inchiesta fascista*, in “Critica Fascista”, V, 15 febbraio 1927 e anche in A. Masi (a c. di), *Giuseppe Bottai...*, cit., p. 69: «L’ordinamento corporativo, organizzando gli artisti, come tutti gli altri produttori, in sindacati di categoria verrà certamente a convincere gli artisti che, forse, lasciati i pensionati, gli studi, le biblioteche e le accademie, la migliore ispirazione artistica si trova partecipando in pieno all’esistenza del popolo».

¹²¹ *De Stijl. Primo Manifesto*, in U. Conrads, *Manifesti e programmi per l’architettura del XX secolo*, Vallecchi, Firenze 1970, pp. 33-34.

«L'arte ha la sua ragione unica di esistenza in quanto è espressione di esigenze pluripersonali, ed è perciò che noi non stimiamo se non nocivo l'individualismo eccessivo che ha regnato ultimamente nelle arti ed insistiamo per un nuovo moderno collettivismo spirituale, credendo fermamente in un ritorno di simpatia verso forme collettive ed anonime – prima, fra tutte la decorazione con i suoi scambi fra artista e mestiere – forme, che furono ingiustamente trascurate. (...) Contrari ad ogni empirismo e ad ogni improvvisazione, gli artisti che si aggruppano intorno alla “Casa d'arte italiana” propugnano però la necessità di abbandonare la specializzazione ed il tecnicismo, per un riferimento alla totalità, ed alla generalità della cultura dello spirito e credono quindi necessario non porre confini arbitrari alle manifestazioni della giovane arte d'avanguardia da loro difesa. Pittura, scultura, arte decorativa, scenografia, teatro d'eccezione, danza, musica, letteratura, rientrano egualmente nel programma d'azione della “Casa d'arte italiana”»¹²².

Prampolini, che conosce bene i contenuti del manifesto *Ricostruzione Futurista dell'Universo* firmato da Fortunato Depero e Giacomo Balla¹²³ del 1915, nel quale si mirava all'unità delle arti e a un'arte totale con perfetta corrispondenza tra arte e vita, pensa a delle esposizioni-concorso proprio nell'ambito della Casa d'Arte Italiana: un piccolo embrione di quelle che saranno le mostre di Plastica Murale futurista degli anni Trenta.

Le esposizioni-concorso servono «per dare incremento all'arte applicata all'industria fuori dall'orbita obbligata dei bandi ufficiali [...] dedicati ai liberi artisti che riguardano l'arte decorativa come la proiezione dell'opera pura sull'ambiente utile»¹²⁴.

Tra l'elenco di sette proposte di esposizioni-concorso compare quella, particolarmente interessante, di «quadri educativi per aule scolastiche per asili e scuole elementari»¹²⁵, quasi a prefigurare, già vent'anni prima, l'applicazione della “legge del 2%” negli edifici scolastici.

Sedici anni più tardi, Marcello Piacentini, nella sua relazione al Convegno Volta, affermerà: «Devolvano gli Stati tutte le somme che annualmente spendono per le trasformazioni, divenute sempre più complesse e costose, degli ambienti destinati alle Mostre e le somme degli ingenti premi, alle opere di alta decorazione murale negli edifici pubblici, fin nelle scuole elementari, nelle palestre, nei bagni. Se sulla parete di ogni aula scolastica, al posto del banale Crocifisso di cartapesta, comperato per poche lire dai mercanti di arredi sacri, si dipingesse a buon fresco una scena della Passione, ne guadagnerebbe l'austerità e la nobiltà dell'ambiente, e l'arte tornerebbe ad

¹²² MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, opuscolo, *Casa d'Arte Italiana*, Società anonima poligrafica italiana, Roma 1920, pp. 3-4.

¹²³ In realtà Enrico Prampolini aveva rivendicato l'apporto delle sue idee dopo la pubblicazione di tale manifesto tacciando di plagio Giacomo Balla dei suoi scritti *Scenografia futurista* e *Costruzione assoluta di moto-rumore* come si era accennato precedentemente. Si veda G. Lista (a c. di), *Enrico Prampolini...*, cit., 1992, pp. 14, 36, 70-71. Ed anche E. Crispolti, *Protagonisti della “Ricostruzione” futurista e Il nodo 1914-1915: Balla, Depero, Prampolini*, in E. Crispolti, M. Scudiero, *op. cit.*, pp. 12-13 e 25.

¹²⁴ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII, B [3] XVI, FA, C9, 23, Programma della Casa d'Arte Italiana 1920-1921, p. 12.

¹²⁵ *Ibid.*

una sua propria funzione necessaria di vita. Alle scene religiose si dovrebbero alternare scene di vita attuale, civili, patriottiche. L'artista così ritornerebbe ad essere utile alla società»¹²⁶.

Le altre esposizioni-concorso prevedono «bozzetti e modelli per mobili, ceramiche, decorazioni, cartelli pubblicitari, ferri battuti, ecc»¹²⁷.

L'interesse di Prampolini riguardo l'applicazione dell'arte all'architettura passa anche attraverso l'artigianato, come testimonia anche un appunto inedito emerso presso l'Archivio Prampolini intitolato *L'artigianato e il contributo degli artisti della nuova Italia*. Le prime frasi risultano sconnesse, scritte di getto, e quindi cancellate; poi l'artista prosegue: «In virtù della sapiente e vasta opera di organizzazione dei suoi elementi [parola illeggibile] vive di vita [parola illeggibile], ma ritengo che per aumentare la propria produzione e affinché questa possa varcare le soglie della bottega dell'artigiano e trovi diritto di ospitalità per entrare facilmente e trionfalmente nelle case o nelle costruzioni civili, e soprattutto al di là delle frontiere per conquistare il mercato internazionale ritengo che gli organici costitutivi dell'artigianato dovrebbero fare opera di una più intensa e proficua collaborazione»¹²⁸.

Nel foglio a seguire Prampolini annota alcune parole accoppiate tra cui «ispettori regionali, collaborazione artisti [...]»¹²⁹. È probabile che questi appunti fossero stati concepiti negli anni di creazione della Casa d'Arte Italiana, con il fine di coinvolgere anche le istituzioni.

Con un certo piglio manageriale, la Casa d'Arte Italiana si propone come una sorta di ente assistenziale, quasi in sostituzione del sindacato – che era proprio in quegli anni in via di trasformazione – assumendosi l'onere dell'organizzazione di questi concorsi «mediante opportuni accordi con ditte ed istituti privati e pubblici [...] per agevolare le ditte stesse nella scelta di modelli e bozzetti»¹³⁰.

In un appunto dattiloscritto per la stesura del programma, Prampolini descrive l'importanza delle sue esposizioni-concorso: «L'esperienza ci insegna che una simile organizzazione, sviluppata su più larga base e sostenuta validamente dal capitale, può assumere un'importanza considerevole dal lato dell'incremento artistico e del risultato economico. [Assumono] significato ideale: esportando la nostra produzione artistica, essa si rimette in valore al pari di quella estera, si fa conoscere il valore dell'opera italiana, si stimola in patria il compratore, che vede l'opera italiana all'estero. Si contribuisce a valorizzare l'artista, a incoraggiarlo dal punto di vista morale ed economico. Si fa nascere nel pubblico la volontà di una più ampia cultura artistica, e gli si fa sentire la necessità spirituale dell'opera d'arte, la passione per questa; gli si dà una nuova coscienza»¹³¹.

¹²⁶ 6. *Convegno "Volta"...*, cit., p. 97.

¹²⁷ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII, B [2] XVII, CV, 12, Dattiloscritto Programma della "Casa d'Arte Italiana", s.d.; testo pubblicato anche in R. Siligato (a c. di), *Prampolini...*, cit., 1992, p. 37.

¹²⁸ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 046, FS, B8, manoscritto non datato di Prampolini intitolato *L'artigianato e il contributo degli artisti della nuova Italia*.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII, B [2] XVII, CV, 12, Dattiloscritto Programma della "Casa d'Arte Italiana", s.d. e S VIII, B [2] XVII, C4/1, 2, Manoscritto La Casa d'Arte Italiana, s.d.; testo inoltre pubblicato in R. Siligato (a c. di), *Prampolini...*, cit., 1992, pp. 36-37.

Sono parole che significativamente coincidono in gran parte con la politica culturale che adotterà Bottai tra gli anni Trenta e Quaranta: e non è da escludere, dati i rapporti noti tra i due, che le idee di Prampolini abbiano in qualche modo ispirato l'azione del gerarca fascista.

Purtroppo la Casa d'Arte Italiana ha vita breve, dato che chiude i battenti nel marzo del 1921¹³², e non disponiamo di una sufficiente documentazione sugli effettivi esiti dei concorsi promossi: tuttavia, le idee e le azioni che aveva innescato Prampolini non sarebbero rimaste lettera morta.

3.2.2 La “lotta” per i diritti per gli artisti

Prampolini continua ad insistere sulla promozione dell'arte e della collaborazione fra le arti, e soprattutto fra gli artisti, anche dopo la fine dell'esperienza della Casa d'Arte italiana, ponendo l'accento in particolare sui diritti artistici e sulla questione economica. Assieme ad altri esponenti del movimento futurista, nel 1923, egli firma il manifesto su *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista* – di cui si è già accennato nel paragrafo 3.1.1 – nel quale si propone al nuovo governo fascista un programma di riforme artistiche e innovazioni pratiche «rivolte a risollevare i destini artistici italiani»¹³³.

Tra le proposte, emerge in particolare, quella della creazione di un istituto di credito artistico rivolto a sostenere lo sviluppo e la produzione dell'arte italiana: i futuristi, attraverso la pratica dell'arte, cercano di intervenire nel cuore vivo della società, senza rimanere al chiuso dei loro studi¹³⁴.

Tale manifesto si basa sull'intervento di Enrico Prampolini come rappresentante italiano al Congresso Internazionale artistico di Düsseldorf, nel giugno del 1922¹³⁵. L'artista italiano espone

¹³² V. Orazi, *Nella scia dell'avanguardia...*, cit., p. 283.

¹³³ *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista*, in “Noi”, I, seconda serie, aprile 1923, n. 1, pp. 1-2. La proposta di una banca di Credito per gli artisti venne esposta da Marinetti anche nel 1925 in occasione del Convegno per la Cultura fascista di Bologna – a cui aveva partecipato anche Prampolini – e ricevette il plauso del Duce. Si veda a tal proposito E.R. Papa, *Fascismo e cultura*, Marsilio, Padova 1974, pp. 162, 170-171.

¹³⁴ U. Apollonio (a c. di), *Futurismo*, Mazzotta, Milano 1976, p. 19.

¹³⁵ E. Prampolini, *Orientamento spirituale contro ogni reazione*, cit. Il primo e il secondo paragrafo della relazione vengono ripubblicati col titolo *Note programmatiche: orientamento spirituale contro ogni reazione*, in “Noi”, I, n. 3-4, giugno-luglio 1923; poi col titolo *Noi futuristi e gli altri*, in “Vetrina futurista”, 1927; inoltre *Futurismo contro demagogismo reazionario*, in F.T. Marinetti, *Arte fascista. Elementi per la battaglia artistica*, Sindacati artistici, Torino 1927. Il testo integrale invece è stato pubblicato col titolo *Relazione positiva ad un congresso negativo*, in “L'Impero”, II, 1 giugno 1924, n. 131. La seconda parte della relazione riguarda: Istituzioni economiche e di credito. Basi generali per la fondazione in un capitale fruttifero - Sottoscrizioni - convenzioni governative e comunali - Depositi a credito e depositi fruttiferi - Mutui - ipoteche.

Legislazione - e convenzioni internazionali. Legislazione delle Belle Arti per la tutela degli interessi morali ed economici degli artisti - Diritti d'autore e esenzione tasse - agevolazioni e riduzioni ferroviarie abolizione delle visite doganali e della sovrintendenza belle arti.

Istituzioni culturali e di propaganda: Gallerie per esposizioni permanenti e circolanti. Club - circoli - teatro-biblioteche-sviluppo editoriale (riviste e libri) - conferenze - concerti – congressi.

L'Unione internazionale degli artisti progressisti e la fondazione di un Consorzio internazionale per la tutela degli interessi artistici ed economici e scambi di rapporti internazionali. I benefici di una unione internazionale e la necessità di un consorzio internazionale per l'accentramento delle varie istituzioni affini per la difesa dei principi estetici e degli interessi economici.

qui le sue idee in una relazione di 8 punti riguardanti la promozione delle arti, il ruolo degli artisti e relazioni tra essi e diritti e agevolazioni economiche per gli stessi.

Punto cruciale del programma esposto al Congresso – e conseguentemente del «manifesto-memoriale» dei futuristi – è la creazione di un Istituto di credito artistico, questione capitale che Prampolini sottolineerà in un articolo scritto insieme a Marinetti su “L’Impero” nel marzo del 1923:

«Secolo di utilitarismo il nostro, non ha veduto mai oltre l’immediato interesse. Borghesia e popolo non hanno mai sentito alcuno di quegli impulsi generosi che da Mecenate sino ai re, ai papi, ai principi del Rinascimento, dettero modo agli artisti di vivere o di operare senza preoccuparsi soverchiamente delle dure contingenze materiali. Oggi più che mai l’artista deve vivere della propria professione. Questo è un gran danno! L’artista se coscienzioso è obbligato a vivere, una vita di stenti, diversamente deve scindere la propria creazione producendo opere di carattere commerciale accanto ad opere di arte pura, quando le necessità non gli tolgano addirittura di poter attendere anche a queste»¹³⁶.

Prampolini e Marinetti si mostrano ben coscienti del fatto che le disagiate condizioni economiche potevano avere conseguenze negative sulla produzione artistica e sulla qualità delle opere; e non solo: avrebbero anche potuto svilire la posizione degli artisti italiani in ambito internazionale.

I due chiedono dunque di avere per l’arte lo stesso sostegno economico di cui potevano usufruire l’industria e il commercio: l’Istituto di credito artistico avrebbe dovuto sovvenzionare manifestazioni artistiche, concedere anticipazioni di credito agli artisti per il loro lavoro o per affrontare viaggi d’istruzione e di propaganda, promuovere mostre, vendite collettive con i dipinti in deposito.

Partendo da questo articolo, Prampolini e Marinetti propongono un referendum sulle pagine de “L’Impero”, nel quale si chiede a pittori, scultori, architetti, musicisti, ma anche economisti e politici di esprimersi circa la creazione di questo istituto, la difesa degli artisti italiani e dell’«italianità in tutte le manifestazioni della vita» e sulla propaganda artistica italiana all’estero¹³⁷. In un successivo articolo apparso sempre tra le pagine del quotidiano diretto da Carli e Settimelli, Prampolini provoca i «tutori dell’arte statale» sostenendo che si sarebbero dovuti chiudere i pensionati artistici per i giovani¹³⁸. Egli critica ferocemente l’«ignobile sistema d’insegnamento artistico statale, dal quale ha principio il deviamiento pratico e soprattutto spirituale dei giovani iniziati all’arte»; evidenzia la mancanza di garanzie per la presenza, nelle commissioni giudicatrici, di artisti «estranei e ignoranti delle tendenze [...] alle quali si rivolgono propriamente i giovani più

¹³⁶ E. Prampolini, F. T. Marinetti, *Un Istituto di Credito...*, cit.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ E. Prampolini, *Aboliamo i pensionati artistici. ai tutori dell’arte statale*, in “L’Impero”, I, , 28 giugno 1923, n. 93. Questo articolo va sicuramente collegato al manifesto di Prampolini *Un proclama degli artisti italiani: “Bombardiamo le Accademie e industrializziamo l’arte”*, in “Il Fronte Interno”, III, 1-2 febbraio 1918, n. 32 e riproposto sempre nel 1918 nel numero di febbraio della sua rivista “Noi”. Questo manifesto doveva probabilmente seguire la pubblicazione di un libretto di Filippo Cifariello *Abolite le accademie per la dignità dell’arte e degli artisti* edito dall’Eco della cultura di Napoli nel 1917, che deve aver senz’altro scatenato la reazione esplosiva di Prampolini. Secondo lo scultore pugliese, di una generazione precedente di quella di Prampolini, era necessario chiudere le accademie per una riforma dell’insegnamento e delle scuole d’arte, ma le sue idee tradivano ancora il legame con una visione della cultura passata.

dotati» e l'esiguità dello stipendio annuo del pensionato; infine, denuncia come i giovani non vengano affatto incoraggiati o favoriti dai «tutori statali» affidando loro «quegli incarichi e quelle commissioni (decorazioni, ritratti, monumenti, costruzioni edilizie) per cui annualmente si spendono centinaia di migliaia di lire altrimenti date a favore di mani estranee»¹³⁹.

Nel 1926 viene istituito il Ministero delle Corporazioni, con funzioni esecutive della politica economica. La "Carta del Lavoro" di Bottai inquadra l'intero corpo della società in 22 corporazioni, tra le quali figurava anche quella dei professionisti e degli artisti, affiancate dalla Confederazione nazionale delle corporazioni sindacali fasciste guidata da Edmondo Rossoni, che era andata a sostituire il sistema sindacale pre-fascista.

I timori di un'eccessiva autonomia sindacale fanno sì che la Confederazione sia smembrata in sei parti, su iniziativa di Bottai, nel 1928¹⁴⁰. Le sei federazioni minori corrispondono alle organizzazioni dei datori di lavoro nei settori dell'industria, dell'agricoltura, del commercio, dei trasporti terrestri e della navigazione interna, dell'attività bancaria, dei trasporti marittimi e aerei¹⁴¹. Il Sindacato per gli artisti, nato attorno al 1922 e successivamente trasformato in Sindacato nazionale fascista di Belle Arti, con la legge del 24 giugno 1929 ha riconosciuto attribuzioni in materia di disciplina di esposizioni e mostre d'arte, di controllo capillare su tutto il territorio nazionale attraverso la pianificazione di mostre provinciali a regionali. Alla guida della struttura centrale è un Direttorio nazionale con un Segretario; mentre quelle locali avevano altrettanti direttori e segretari regionali. Il Sindacato, al quale, a partire dalla metà degli anni Trenta, viene resa obbligatoria l'iscrizione, designa anche un suo rappresentante nella Camera dei Deputati.

Tra il 1928, anno di smembramento della Confederazione nazionale delle corporazioni sindacali fasciste, e il 1934, anno di istituzione delle Corporazioni, si riscontra una generale insoddisfazione riguardo al sistema corporativo, rivelatosi poco più che un apparato burocratico creato per nascondere tutte le inefficienze, condizionato dall'assenza di potere contrattuale da parte dei sindacati e dal pesante intervento statale¹⁴².

Il malcontento aumenta soprattutto tra gli artisti, sentitisi trascurati e non valorizzati dal proprio sindacato, incapace di trovare occasioni di lavoro alternative rispetto alle mostre e alle esposizioni,

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ A. J. De Grand, *Bottai e la cultura fascista*, Laterza, Bari 1978, pp. 84, 87.

¹⁴¹ Ivi, p.87; si veda inoltre M. Carli, B. D'Agostini, *op. cit.*, pp. 145-146.

¹⁴² Nei suoi diari, dopo la seconda guerra mondiale, Bottai dichiarerà della "mancata prima che fallita esperienza corporativa" causata da nomine dall'alto e dall'incapacità attuativa di Mussolini, in S. Cassese, *Bottai, Giuseppe*, cit., p. 399. A proposito del sindacalismo artistico si veda M. Cioli, *Gerarchia delle esposizioni e sindacalismo artistico*, in M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte...*, cit., pp. 213-227.

come denunciato sulle pagine di diverse riviste come “Augustea”¹⁴³, “Meridiano di Roma”¹⁴⁴ o “L’Italia Letteraria”¹⁴⁵, solo per citarne alcune.

A questo bisogna anche aggiungere le critiche che mercanti e critici d’arte avanzano circa la debolezza e le dimensioni esigue del mercato artistico italiano, l’incapacità di internazionalizzarsi e l’assenza di un «gusto aggiornato nei compratori», per non parlare dell’inefficienza di reti di distribuzione e vendita¹⁴⁶.

Emblematiche sono a tale proposito le parole che Enrico Prampolini, sulle pagine de “Il Tevere”¹⁴⁷, indirizza a Bruno Biagi, allora sottosegretario del Ministero delle Corporazioni, dopo il suo discorso alla Casa del Fascio di Bologna il 5 febbraio 1933:

«La situazione che si è creata in questi ultimi giorni a Roma, nelle altre città d’Italia e nelle provincie in seno ai sindacati delle Belle Arti e degli architetti, è delle più sintomatiche e significative. I giovani artisti e architetti d’Italia non si sentono rappresentati, difesi e diretti dagli attuali dirigenti sindacali nelle persone dell’on. Calza-Bini, segretario del Sindacato Architetti, e dello scultore Maraini, commissario per il sindacato delle arti. L’ora delle belle lotte ideali sembra tramontata. Da un lato assistiamo all’arrembaggio di una moltitudine di energumeni lontani dall’arte, che, unicamente perché tesserati, pretendono affiancarsi a noi autentici artisti. Dall’altro lato poi, assistiamo al monopolio di quei *singoli* che, speculando sulle loro investiture accaparrano milioni e miliardi di lavori, facendo beneficiare i soliti amici, senza mai guardare più in là dei loro soci *di studio*. [...] Credo – Eccellenza – che mentre lo Stato fascista persegue un meraviglioso ritmo ascensionale di ricostruzione e di *assistenza* nel campo industriale, commerciale, agricolo e operaio, la Confederazione degli Intellettuali, e particolarmente il sindacato belle arti in collaborazione con quello degli architetti, dovrebbe contribuire a potenziare il diritto supremo degli artisti stessi, che hanno infine un bel alto

¹⁴³ R. Romoli, *Lo stato corporativo. Potenziare il sindacato*, in “Augustea”, XII, 28 febbraio 1934, n. 4, pp. 107-108.

¹⁴⁴ R. De Grada, *Discussione intorno alla funzione del sindacato artistico*, in “Meridiano di Roma”, II, 14 marzo 1937, n. 11; M. Tinti, *Funzioni del Sindacato Artisti*, in “Meridiano di Roma”, II, 4 aprile 1937, n. 14, nel quale Mario Tinti fondatore, nel 1922, della Corporazione delle Arti, e poi relegato a giornalista e critico, disapprovava la condizione in cui stava versando il sistema corporativo fascista di netta inettitudine.

¹⁴⁵ L. Volpicelli, *I Sindacati delle Arti e delle Lettere*, in “L’Italia Letteraria”, X, 7 luglio 1934, n. 27; *Sui sindacati delle Arti e delle Lettere*, in “L’Italia Letteraria”, X, 21 luglio 1934, n. 29; C. Mezzana, *Sui Sindacati delle Arti e delle Lettere*, in “L’Italia Letteraria”, X, 28 luglio 1934, n. 30; si veda inoltre M. Cloza, *Dopo Oppò, Maraini*, in “L’Arte della rivoluzione”, novembre 1933 e P. V. Cannistrato, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁴⁶ S. Bignami, P. Rusconi, *Le arti e il fascismo...*, cit., p.42.

¹⁴⁷ Quotidiano romano fondato da Telesio Interlandi nel 1924. Inizialmente finanziato dall’imprenditore Vannisanti, poi sostituito direttamente dal PNF e dall’Ufficio stampa della presidenza del Consiglio, il giornale si impose rapidamente nel panorama della stampa politica, grazie soprattutto alla robusta vena di polemista dell’I., che da subito manifestò un totale appoggio alla svolta autoritaria reclamata dal fascismo intransigente. Da allora il giornale divenne un «vero organo ufficioso di Mussolini, che lo usò spregiudicatamente, fornendogli notizie riservate e facendogli assumere molto spesso il ruolo di battistrada o di contenitore ufficioso delle proprie posizioni politiche.[...] l’Interlandi risultava il giornalista più ricevuto da Mussolini a palazzo Chigi» (M. Canali, *Telesio Interlandi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2004, vol. 62, pp. 519-520) In questo modo Interlandi poteva tranquillamente attaccare apertamente, con beneplacito del Duce, personalità politiche o intellettuali.

compito da assolvere: dare un'impronta tipica all'arte e l'architettura dell'Era fascista.»¹⁴⁸.

Per ovviare a questi problemi, Prampolini avanza allora dei suggerimenti:

« 1) In materia d'arte e d'artisti è la qualità che vale e non la quantità, è necessario quindi fare opera di rigorosa selezione distinguendo negli inquadramenti sindacali gli autentici artisti professionisti, dai mestieranti e dilettanti.

2) Valorizzare ed esigere, che nella [eman]azione dei direttori, nazionali e regionali ci siano le rappresentanze di tutte le tendenze – come Ella ha dichiarato – e soprattutto quelle d'avanguardia destinate a mantenere il primato italiano nel mondo e perpetuate nel tempo lo spirito creatore.

3) Limitare l'attività intorno alle [quest]ioni delle mostre che costano milioni e rendono pochi centesimi agli artisti.»¹⁴⁹.

E chiude con un'ultima proposta significativa:

« 4) Le esposizioni d'arte pura hanno fatto il loro tempo. Le arti plastiche dell'Italia d'oggi, se vogliono ambire ad un nuovo primato, devono orientarsi verso l'architettura e riprendere così la propria funzione vitale, ciò che deve tenere presente il sindacato delle belle arti. Esso in collaborazione con quello degli architetti dovrebbe quindi assumere d'autorità l'accentramento e la distribuzione agli artisti di tutti i progetti architettonici e di decorazione plastica o pittorica destinati agli edifici pubblici che sotto l'impulso del Regime Fascista si costruiscono in tutta l'Italia da parte statale, parastatale, delle provincie e dei comuni, degli enti pubblici o privati.»¹⁵⁰.

Queste proposte di Prampolini, accanto a quelle di Mario Sironi che tra 1932 e 1933 si batte per l'unità delle arti, ne fanno uno dei pionieri nel dibattito sul rapporto tra arte e architettura in Italia, anticipando di pochi mesi la già citata circolare emanata da Benito Mussolini e di quasi un decennio le direttive della “legge del 2%”.

Nel maggio del 1934 Prampolini ripubblica, pressoché identico, questo articolo sulle pagine di “Augustea”, rivista diretta da Franco Ciarlantini, censurando i nomi di Calza Bini e Maraini e con un nuovo titolo: *L'arte-vita. Per una riforma sindacale*¹⁵¹. L'articolo è riproposto come risposta alla pubblicazione, sempre su “Augustea” di un articolo di Mario Sironi intitolato *Arte ignorata*, ripreso dalla “Rivista Illustrata del Popolo d'Italia” del 31 marzo dello stesso anno, e seguito da un commento dello scultore Domenico Rambelli.

¹⁴⁸ E. Prampolini, *I diritti delle Avanguardie e la riforma sindacale*, in “Il Tevere”, XI, 21 febbraio 1933. Anche se Prampolini in quegli anni risiedeva a Parigi (1925-37), i suoi interventi sulle riviste e quotidiani italiani, come anche la sua presenza alle mostre, erano considerevoli e ben aggiornati sulle vicende del paese. Quest'intervento di Prampolini è segnalato anche da M. Cioli, *Il fallimento del sindacalismo artistico*, in M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte...*, cit., pp. 224-225.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ E. Prampolini, *L'arte-vita. Per una riforma sindacale*, in “Augustea”, X, 15 maggio 1934, n. 9.

L'articolo di Sironi auspicava una «necessaria rinascita artistica che parta dall'architettura, nonostante che la modernità abbia sollecitato arte e architettura in modo diverso. Gli artisti infatti sono andati verso l'architettura, non questa verso quelli»¹⁵². Alle parole di Sironi facevano eco quelle di Rambelli che affida all'arte il compito di illustrare le gesta del popolo italiano per riscaldare l'«architettura nuda in mezzo alla strada».¹⁵³

Prampolini si riallaccia ai discorsi di Sironi e Rambelli affrontando la questione da un punto di vista pratico: a suo giudizio, occorre «esigere che queste verità vengano ascoltate da chi di competenza, dobbiamo segnalare soprattutto i problemi più gravi che attendono una soluzione pronta e integrale, affinché la nostra attività artistica sia potenziata, con alta comprensione di mezzi e orientamenti, aderenti alla ascesa spirituale e sociale della nuova Italia fascista di oggi.»¹⁵⁴.

Temi centrali del dibattito di questi anni, dunque, al quale Prampolini partecipa da protagonista, sono gli intrecci tra le necessità economiche degli artisti e le commissioni pubbliche, e la volontà di collaborazione tra artisti e architetti per meglio rappresentare l'Italia del regime Fascista.

3.2.3 La collaborazione tra arte e architettura, tra artisti e architetti: la “legge del 2%”

Enrico Prampolini, da sempre interessato e partecipe delle esperienze europee in Italia, senz'altro conosce le posizioni e le sperimentazioni più importanti riguardo l'interazione tra arte e architettura. In questo dibattito, certamente un ruolo di primo piano hanno le figure che ruotano attorno al Bauhaus: l'architetto tedesco Bruno Taut (1880-1938), sostenitore della partecipazione di pittori e scultori a tutte le costruzioni per risvegliare l'interesse reciproco tra architetto e artista¹⁵⁵; l'architetto tedesco Walter Gropius (1883-1969), fondatore del Bauhaus, per il quale «il fine ultimo di ogni attività figurativa è l'architettura!»¹⁵⁶; l'artista olandese Piet Mondrian (1872-1944), che scrive che «l'arte della costruzione, la scultura, la pittura e le arti minori si fonderanno nell'architettura, ossia nel nostro ambiente»¹⁵⁷; i lavori del pittore e scultore tedesco Oskar Schlemmer (1888-1943), di Willi Baumeister (1889-1955) e dell'artista e architetto olandese Theo van Doesburg (1883-1931), che sin dal 1916 prospettava una sintesi delle arti in *Il nuovo movimento in pittura*¹⁵⁸, e che nel 1921 scrive a Prampolini dei suoi progetti sulle “pitture architettonali” da applicare agli ambienti¹⁵⁹.

¹⁵² M. Sironi, *Arte ignorata*, in “Augustea”, X, 15 aprile 1934, n. 7.

¹⁵³ D. Rambelli, seguito dell'articolo di Sironi, *Arte ignorata*, in “Augustea”, X, 15 aprile 1934, n. 7, p. 209.

¹⁵⁴ E. Prampolini, *L'arte-vita...*, cit.

¹⁵⁵ B. Taut, *Un programma per l'architettura*, 1918, in U. Conrads, *op. cit.*, p. 37; De Stijl, *Manifesto V*, 1923, in U. Conrads, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁶ W. Gropius, *Programma del Bauhaus statale di Weimar*, aprile 1919, ora anche in G. Celant (a c. di), *Arti e architettura...*, cit., p. 262.

¹⁵⁷ P. Mondrian, *La realizzazione del neoplasticismo nel lontano futuro e nell'architettura di oggi*, in “De Stijl”, marzo e maggio 1922; anche in G. Celant (a c. di), *op. cit.*, p. 192.

¹⁵⁸ S. Polano, *Arte + Architettura. La sintesi cromo plastica di De Stijl*, in G. Celant (a c. di), *Op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 013, S VI, B1, FA/3, C22, 1, Lettera di Theo van Doesburg a Prampolini, 1 marzo 1921, pubblicata anche in R. Siligato (a c. di), *Prampolini...*, cit., 1992, p. 302; si veda inoltre F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., pp. 272-277.

All'interno di questo dibattito europeo, anche i futuristi italiani si cimentano in proposte e sperimentazioni dell'unione tra le varie arti.

Sulla scia delle idee del movimento fondato da Marinetti, Prampolini inventa nel 1934 le "Mostre di Plastica Murale", vere e proprie esposizioni-concorso da cui possono scaturire opere da impiegarsi in reali edifici pubblici.

Chissà se la lettera di Fillia (Luigi Colombo) del gennaio 1935 inviata a Prampolini, nella quale si congratulava per la buona riuscita della Prima Mostra di Plastica Murale e per la preparazione della seconda, annunciando l'attesa di «grandi e completi cambiamenti ministeriali»¹⁶⁰, si riferiva alla futura "legge del 2%"?

Il Convegno Volta del 1936, al quale Prampolini partecipa, porta in primo piano nel dibattito culturale italiano la questione del rapporto tra le arti, che avrebbe poi condotto alla definizione della "legge del 2%". Artisti, architetti, critici e politici si trovano a confrontare le proprie idee e convinzioni: largo spazio viene dato ai vari modi per l'impiego dell'arte nell'architettura, in particolar modo la pittura e la plastica murale, che meglio sembrano poter rispondere alle esigenze della nuova architettura.

Maraini, rappresentante del Sindacato nazionale fascista Belle Arti, si domanda «come l'architettura voglia e possa valersi del concorso delle arti figurative. Poiché è noto che l'esperimento razionalista, dovunque si è affermato, dappertutto ha eliminato completamente o quasi la veste decorativa della pittura, e ridotto al minimo di qualche elemento plastico l'adornamento della scultura. Fatto che si spiega in parte come reazione contro la sovrabbondanza di superflui abbellimenti nelle facciate e negli interni del secolo passato, ed in parte come affermazione di un'analogia pratica tra la macchina e l'edificio, in quanto costruzione puramente utilitaria ad un fine determinato senza bisogno di travestimenti e di complementi superflui»¹⁶¹.

Nel 1936, dopo il successo delle due Mostre di Plastica Murale Futurista, Prampolini in un articolo sul "Meridiano di Roma" fa un primo bilancio sullo stato dei fatti: vi sono a suo giudizio ancora dei problemi da risolvere, che identifica e ai quali fornisce contemporaneamente la soluzione:

«I problemi, d'indole generale, da risolvere decisamente sono tre.

Il *primo*, riguarda pittori e scultori, il *secondo* gli architetti, ed il *terzo* entrambi.

Nel primo caso, noi futuristi precursori d'ogni indirizzo artistico e plastico, abbiamo da tempo compreso l'attuale disorientamento delle arti plastiche per la sopra-valutazione e sovra-produzione del quadro da cavalletto e della statua da salotto.

Espressioni che hanno ormai esaurito lo sviluppo storico delle arti e la loro funzione artistica in rapporto alla vita attuale dei popoli, specie di quelli in completa rinascita.

Il secondo, riguarda gli architetti nuovi, i razionalisti ad oltranza. Questi si devono rendere ragione che l'architettura funzionale è entrata (soprattutto in Italia) in una fase non esclusivamente stilistica e costruttiva, ma anche

¹⁶⁰ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 015, FS B8, lettera di Fillia a Prampolini, 29 gennaio 1935.

¹⁶¹ 6. Convegno "Volta" ..., cit., p. 83.

sociale, quindi rappresentativa. Nasce così per gli architetti la necessità di saper integrare la funzionalità costruttiva con quella rappresentativa. [...]

Deve dunque sussistere una collaborazione fra architetti e artisti e con quali mezzi si deve esprimere questa unità delle arti a vantaggio sia delle arti figurative che dell'architettura funzionale?

Questo è l'argomento ultimo, che costituisce la chiave di volta del più assillante dei problemi d'oggi al quale sono chiamati a risolverlo artisti e architetti del nostro tempo»¹⁶².

Ecco dunque le soluzioni proposte da Prampolini:

«L'artista nuovo destinato, non a *decorare* ma *animare* lo splendore geometrico e meccanico delle nuove architetture deve rifare la propria educazione estetica e tecnica dalle origini, per proiettare la propria facoltà creatrice in un mondo completamente astratto di superfici e di mezzi d'espressione affinché la vita e il significato della sua *plastica murale* sia il risultato intrinseco fra i valori *architettonici* e quelli *polimaterici*.

[...]

Una nuova architettura esige fatalmente una nuova interpretazione plastica delle superfici spaziali, sia nel situare organicamente la composizione che l'espressione tecnica.

La nascita del «*polimaterico*», facoltà plastica di coordinare armonicamente il contrasto dei differenti materiali, ha offerto alla fantasia dell'artista creatore tutta una particolare *tavolozza plastica* che in sostituzione della *tavolozza pittorica*, apre orizzonti infiniti e insospettate sorprese all'artista sensibile che, gli permette di trovare nel giuoco emotivo plurimaterico, una ricca e inesauribile fonte d'ispirazione. Le composizioni polimateriche, sono destinate ad arricchire le superfici spaziali di una nuova *dimensione emotiva* ed a sostituire tutte le pitture murali future»¹⁶³.

Chiara interesse di Prampolini, e prima ancora dei futuristi, è quello di distinguersi dagli altri artisti: e dunque si schierano dalla parte opposta a chi, come Sironi, Campigli, Carrà, Funi, patrocinano la pittura murale, ancora legata a metodologie artistiche “passatiste”.

Immediatamente dopo l'approvazione della “legge del 2%” nell'aprile del 1942, mentre Bottai organizza un referendum di confronto sulla nuova norma sulla sua rivista “Primato”, Prampolini pubblica sulla rivista “Mediterraneo futurista”¹⁶⁴ l'articolo *Le opere d'arte negli edifici pubblici*, il cui dattiloscritto, presente nell'archivio dell'artista, risale al 26 marzo 1942¹⁶⁵.

¹⁶² E. Prampolini, *L'architettura e le arti figurative*, in “Meridiano di Roma”, I, 13 dicembre 1936, n. 1.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ E. Prampolini, *Le opere d'arte negli...*, cit. La rivista “Mediterraneo futurista”, diretta dal sardo Gaetano Pattarozzi, diventa il punto di raccordo per l'ultima generazione degli aderenti al movimento futurista e appoggia incondizionatamente l'intervento in guerra e l'azione di Mussolini e si poneva in netto contrasto con “Primato” espressione del passatismo e della “muffa”. Cfr. C. Salaris, *Riviste ...*, cit.

¹⁶⁵ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 049, S VII, B 4, B C 1, Manoscritto *Le opere d'arte figurativa negli edifici pubblici*, s.d; fascicolo 049, S VII, B 4, B C 2, Dattiloscritto *Le opere d'arte figurativa negli edifici pubblici. Appunti per un provvedimento legislativo che stabilisca una percentuale obbligatoria per gli artisti*, 26 marzo 1942.

L'esame del dattiloscritto, finora inedito, è di grande interesse, poiché ci rivela come Prampolini elabori le sue proposte prima dell'approvazione ufficiale della legge, in qualche modo anticipandola e forse ispirandone alcuni punti. Egli è del resto cosciente del ruolo non secondario che le sue idee hanno avuto nell'elaborazione di quell'importante provvedimento, come scrive già dalle prime righe del testo: «Nel febbraio del 1933 sul “Tevere” e successivamente sulla rivista “Augustea” di Ciarlantini, nel maggio 1934, con una lettera aperta all'Ecc. Biagi allora Sottosegretario alle Corporazioni, sollevai per primo la questione della necessità di destinare a favore degli artisti delle arti figurative una percentuale (dal 2% al 3%) sullo importo totale della spesa per le costruzioni di edifici pubblici»¹⁶⁶. Egli prosegue poi: «Questa mia proposta – naturalmente – fu ostacolata dalle autorità competenti di allora e non ebbe esito»¹⁶⁷.

Prampolini non fa i nomi degli “oppositori”, all'infuori di Bruno Biagi; ma possiamo qui invece fare delle verosimili ipotesi sui nomi degli “amici”, primo fra tutti Giuseppe Bottai. I due certamente si conoscevano: Bottai aderisce nel 1919 al Movimento futurista (anche se ne esce quasi subito, all'inizio del 1920)¹⁶⁸ e collabora nei primi anni '20 con diverse riviste futuriste, tra cui “L'Ardire”, “Dinamo + L'Italia Futurista”, “I nemici d'Italia”¹⁶⁹, e poi con la Casa d'Arte Bragaglia e la Casa d'Arte Italiana di Prampolini¹⁷⁰; figurerà, inoltre, tra i membri di diversi comitati d'onore legati a mostre futuriste tra cui quella sull'aeropittura con personale di Prampolini¹⁷¹. Infine, presso la Fondazione Mondadori di Milano è inoltre conservato un biglietto amicale, probabilmente del 1923, di Prampolini che prega Bottai di pubblicare un articolo di Vittorio Orazi sulla morte di Ricciardi sulle pagine dell'“Epoca”. Acclarati i rapporti tra i due, è plausibile ipotizzare che Prampolini avesse potuto dare dei suggerimenti a Bottai in merito ai suoi provvedimenti in favore degli artisti, fino ad arrivare alle legge del 1942.

Prampolini, che dalla seconda metà degli anni Venti ricopre la carica di consigliere dei Consigli Tecnici Fascisti di competenza per le Belle Arti (1924) e di membro del Consiglio direttivo dell'Artigianato italiano (1928)¹⁷², può aver percorso strade alternative per la trasmissione delle sue idee ai vertici politici del regime: ad esempio, oltre alla già citata collaborazione con Marinetti – notoriamente vicino al Duce –, il rapporto con Renato Mucci, segretario di Bottai e amico di

¹⁶⁶ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 049, S VII, B 4, B C 2, Dattiloscritto *Le opere d'arte figurativa negli edifici pubblici*, 26 marzo 1942. In realtà nei documenti finora recuperati non è mai stato trovato riferimento da parte di Prampolini di percentuali specifiche per l'impiego di opere d'arte negli edifici.

¹⁶⁷ *Ibid.* Le sottolineature appartengono al testo originale.

¹⁶⁸ Con una lettera apparsa su “Roma Futurista” il 26 ottobre 1919, indirizzata a Mario Scaparro, Bottai dichiara la sua adesione al Futurismo (A. Masi (a c. di), *Giuseppe Bottai...*, cit., p. 17), anche se questo avrà vita breve essendo stata un'esperienza neanche di sei mesi (il 29 febbraio 1920 scrive una lettera di dimissioni a “Roma Futurista” indirizzata a Marinetti), a causa del discostamento per i suoi obiettivi politici. Si veda anche M. Carli, B. D'Agostini, *Incontro con Bottai*, Pinciana, Roma 1939, pp. 58-66; 87-91.

¹⁶⁹ C. Salaris, *Riviste ...*, cit., pp. 59, 196, 400, 439, 595.

¹⁷⁰ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII, B [3] XVI, FA, C9, 23, Programma della Casa d'Arte Italiana 1920-1921, p. 21.

¹⁷¹ *La mostra di aeropittura a Parigi inaugurata da F. T. Marinetti*, in “La Città Nuova”, I, 15 marzo 1932, n. 3.

¹⁷² *Nota biografica*, in *XLI Mostra...*, cit., p. 16.

Alessandro Prampolini (alias Vittorio Orazi) fratello di Enrico¹⁷³; o quello con Corrado Pavolini, fratello dell'Alessandro presidente della Confederazione professionisti e artisti.

Ma queste importanti amicizie sembrano non essere bastate a guadagnare a Prampolini un riconoscimento per le sue iniziative in favore degli artisti; con rammarico, l'artista modenese cita solo due colleghi che hanno dato esplicito appoggio alla sua proposta: il pittore Sironi e lo scultore Rambelli.

Quando Prampolini scrive la bozza dell'articolo, l'opportunità di emanare la legge in favore delle opere d'arte negli edifici pubblici doveva ancora essere in discussione perché egli scrive:

«1. È necessario, anzitutto, rendere esecutivo tale provvedimento mediante un decreto legge che ne assicuri l'obbligatorietà (si rammenta che analogo provvedimento venne a suo tempo preso dalla segreteria del P.N.F. ma senza esito favorevole)

2. È necessario affidare l'esecutorietà ed il controllo di tale provvedimento legislativo ad una commissione o ad un comitato corporativo paritetico fra datori di lavoro e lavoratori; in questo caso fra i rappresentanti degli enti interessati alla costruzione degli edifici pubblici e i rappresentanti degli artisti»¹⁷⁴.

Prampolini si dimostra perfettamente competente nelle materie e nelle procedure che saranno oggetto della legge, mentre prosegue elencando le sue proposte:

«3. È necessario che i rappresentanti degli Enti governativi e pubblici siano scelti fra i tecnici del Ministero dei Lavori Pubblici, del Partito (per case del Fascio, della Gil, per le Colonie estive ecc.), dell'Opera Nazionale Combattenti, dell'Opera Nazionale Dopolavoro, della Direzione degli italiani all'Esteri, delle Consulte Provinciali, governatoriali e comunali; i rappresentanti degli artisti saranno scelti fra gli iscritti all'organizzazione sindacale delle Belle Arti, e specificatamente tra coloro che per attitudini organizzative e competenza tecnica abbiano dimostrato di conoscere la funzione architettonica delle arti figurative.

4. I membri di questo comitato, composto in eguale numero (artisti e tecnici), resterà in carica (non rinnovabile) non più di tre anni (per evitare il pericolo di eventuali favoritismi)

5. Il comitato per le arti figurative dovrebbe avere i seguenti compiti:

- a) Predisporre un censimento fra gli artisti sindacati, scegliendo fra questi gli artisti idonei a poter eseguire con dignità artistica opere impegnative e rispondenti alla funzionalità ideologica e architettonica delle costruzioni (questo per evitare, tra l'altro, che si passino ordinazioni per poi dichiarare inadatte le opere eseguite, con grave danno morale ed economico dell'artista);
- b) Predisporre un censimento annuale delle opere pubbliche in costruzione, siano esse statali, parastatali, provinciali, comunali o comunque di importanza civile rappresentativa;

¹⁷³ Renato Mucci aveva inoltre curato la traduzione italiana del racconto di Stéphane Mallarmé *Igitur* per la collana "Anticipazioni" di proprietà di Enrico Prampolini.

¹⁷⁴ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 049, S VII, B 4, B C 2, Dattiloscritto *Le opere d'arte figurativa negli edifici pubblici*, 26 marzo 1942.

- c) Assegnare annualmente agli artisti secondo le loro capacità artistiche e di mestiere le ordinazioni di opere d'arte figurativa;
- d) La somma assegnata per ogni singola ordinazione deve essere devoluta esclusivamente all'artista creatore, mentre il lavoro artigianale o industriale di esecuzione (mosaico, marmo ecc.) dovrà essere compensato a parte.

E prosegue con altre proposte:

6. Per evitare il dilettantismo e l'arembaggio dei quattromila artisti iscritti al Sindacato, si dovrà costituire un'apposita categoria di artisti per l'arte plastica murale, includendo quelli che si dedicano particolarmente a tale attività artistica; a tale scopo sarà opportuno creare gli albi di categoria a somiglianza di quello dei giornalisti, cioè suddiviso in professionisti e praticanti. I professionisti siano scelti fra coloro i quali abbiano già eseguito opere d'arte figurativa per edifici governativi; quelli che ancora non abbiano eseguito opere del genere, apparterranno alla categoria dei praticanti; e solo dopo avere acquistato una esperienza tecnica a fianco dei colleghi saranno proposti da questi (con almeno tre firme) al passaggio nella categoria professionisti.

7. Inoltre dovrà essere promossa biennialmente una Mostra di Plastica Murale (a somiglianza delle tre già da noi effettuate) rivolta a potenziare e mettere in rilievo l'attività degli artisti che intendono dedicarsi alle grandi composizioni delle opere d'arte figurativa destinate all'edilizia pubblica. Da questa Mostra saranno scelti i migliori, chiamati così ad alimentare la categoria di questi nuovi professionisti dell'arte plastica murale.

Infine chiude con questa constatazione:

8. È bene tener presente che fra i quattromila artisti iscritti al Sindacato delle Belle Arti, è noto che non più di 70 pittori e 40 scultori sono oggi in grado di affrontare la creazione di opere impegnative capaci di armonizzare con i complessi costruttivi della nuova architettura»¹⁷⁵.

Dalla lettura di questo testo di Prampolini, quasi una *summa* del suo lungo percorso artistico e di tutte le lotte in favore dei diritti degli artisti e della collaborazione fra le arti, emerge chiaramente come il suo contributo al raggiungimento dell'obiettivo di una legge dello Stato che regolasse tali delicate questioni sia stato fondamentale. Prampolini non è tra gli estensori della legge, né ufficialmente tra i quali vennero chiamati come consulenti per la sua redazione, né il suo nome appare mai in nessun atto ufficiale ad essa relativo: ma è innegabile che egli ne sia stato uno dei "padri".

¹⁷⁵ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 049 S VII B4 B C 2, dattiloscritto de *Le opere di arte figurativa negli edifici pubblici. Appunti per un provvedimento legislativo che stabilisca una percentuale obbligatoria per gli artisti*.

3.2.4 Opere di Prampolini negli edifici pubblici

Non è chiaro il motivo per cui Prampolini e gli altri suoi colleghi futuristi non abbiano avuto molto spazio all'interno del programma di sviluppo dei lavori pubblici del regime, nonostante il loro interessamento per i nuovi materiali edili e di tutto ciò che fosse sperimentale e la partecipazione con opere di progettazione e "decoro" a moltissime manifestazioni ufficiali, prima fra tutte la Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932¹⁷⁶. Probabilmente, la loro esclusione era conseguente al forte orientamento avanguardista del movimento, spesso imprevedibile e poco controllabile nonché forse troppo moderno ed esterofilo – basti pensare ai già citati rapporti di diversi futuristi, tra cui anche Prampolini, con le altre avanguardie europee¹⁷⁷.

In un articolo redazionale sulla rivista "Augustea" del 1933, si denuncia una sorta di «monopolio delle opere d'arte – monumenti e edifici – di dominio pubblico», e si lamenta il fatto che «sono sempre quei tre o quattro artisti che ottengono le relative commissioni. [...] tra i «privilegiati» non mancano simpaticissime persone; ma è anche vero che Piacentini, Bazzani, Brasini, Selva, Dazzi, Maraini ecc., non sono i soli artisti italiani. Troppo lavoro a pochi, completamente, o quasi completamente inutilizzati i molti, che pur potrebbero dire una parola nuova, sperimentarsi in concezioni e forme inconsuete, aderenti all'oggi, capaci di resistere domani. [...] Bisogna fare largo, oppure l'arte italiana sarà di corto respiro. Largo, si capisce, ai meritevoli. Una breccia nella cittadella del monopolio è stata fatta con la Mostra della rivoluzione Fascista; un'altra ne prepara il Palazzo del Littorio. Son buone speranze, ma occorre stare in guardia perché il vecchio giuoco scaltrito non le mandi in fumo.»¹⁷⁸.

Un altro articolo apparso sul "Meridiano di Roma" del 1937 ribadisce: «Troppo spesso la responsabilità della scelta della discriminazione porta a rifugiarsi comodamente nel già consacrato o in quelle che pare rispondere alle più consolidate affermazioni politiche. Così la categoria artistica che è sempre stata estremamente di punta, la più pronta ad avvertire le esigenze politiche dell'avvenire (si pensi al Futurismo rispetto al Fascismo) viene retrocessa alle posizioni di coda a consacrare un'affermazione politica.»¹⁷⁹.

Nonostante queste premesse, Enrico Prampolini riesce comunque – escludendo i lavori nell'ambito delle esposizioni temporanee – in ben cinque occasioni ad inserire sue opere in importanti edifici pubblici, prima dell'approvazione della "legge del 2%": la decorazione per il salone della casa del Fascio di Parigi, di cui si hanno pochissime notizie (alcuni bozzetti nei quali si vedono due fasci

¹⁷⁶ M. Fochessati, P. Millefiore, *La città nuova*, in E. Crispolti, F. Sborgi, *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*. p. 50.

¹⁷⁷ Occorre comunque specificare che Monica Cioli nel suo recente studio dal titolo *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni fra futurismo e Novecento* edito nel 2011 (pp. 174-175), è riuscita a rintracciare un faldone presso l'Archivio Centrale dello Stato nominato «Futurismo» che attesterebbe la sovvenzione, tra il 1932 e il 1942, da parte del Duce attraverso somme di denaro elargite su richiesta di Marinetti a diversi componenti del movimento futurista, tra cui anche Enrico Prampolini. (ACS, Minculpop, Gabinetto, B. 190 «Futurismo»). Nel 1934 la cifra raggiunta a disposizione dei membri del futurismo aveva raggiunto la quota di 81.000 lire. La posizione del futurismo nei confronti del fascismo rimane comunque difficile da decifrare; il futurismo sembra relegato in secondo piano più che altro nelle commissioni riguardanti pubblici edifici, mentre nelle esposizioni d'arte mantiene una propria posizione di rilievo.

¹⁷⁸ *Il "trust" nell'arte*, in "Augustea", XI, 15 gennaio 1933, n.1, p. 20.

¹⁷⁹ R. De Grada, *op. cit.*

littori in dinamica prospettiva circondati da nastri)¹⁸⁰; tre vetrate per il palazzo delle poste di Trento; un mosaico per il palazzo delle poste di La Spezia; la progettazione e l'allestimento per la sala di rappresentanza del palazzo podestarile di Aprilia e un mosaico per il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari per l'E42.

I Palazzi delle Poste di Trento e La Spezia

Come già evidenziato da Millefiore e Fochessati nel catalogo della mostra *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*, «le più importanti imprese decorative [dei futuristi] di questi anni si devono all'abile trama di rapporti intessuta da Marinetti e in particolare a quella sorta di spregiudicata mediazione stilistica e culturale che rappresentò l'avvicinamento dell'architetto Angiolo Mazzoni al movimento futurista. Responsabile, in questo periodo, del settore dell'edilizia del Ministero delle Comunicazioni, da cui dipendevano sia le poste che le ferrovie, Mazzoni conobbe Marinetti nel 1932 all'inaugurazione della Ricevitoria postelegrafonica e della stazione ferroviaria di Littoria, da lui progettate.»¹⁸¹.

Mazzoni entra a far parte del movimento futurista nel 1933, legittimando la sua adesione con il *Manifesto dell'Architettura aerea* del 1934. Durante la sua lunga carriera, egli propone spesso di inserire opere e realizzazioni artistiche all'interno delle proprie architetture pubbliche, incarichi per i quali ha spesso chiamato a collaborare proprio i "compagni" futuristi, tra i quali Enrico Prampolini.

I lavori di costruzione del Palazzo delle Poste di Trento vanno dalla fine del 1930 ai primi del 1934, risultato dell'unione del palazzo della famiglia Prato con il vecchio edificio delle poste austriache¹⁸². Qui Prampolini è chiamato a intervenire da Mazzoni, insieme a Stefano Zuech, Gino Pancheri, Luigi Bonazza, Tato e Depero.

In particolare, Prampolini è incaricato di realizzare tre vetrate policrome rappresentanti *La Posta*, *Il Telegrafo*, *Il Risparmio*.

A differenza da quanto stava realizzando in pittura, qui l'artista si preoccupa di rendere un disegno di immediata comprensione attraverso l'uso di elementi stilizzati, condizionati dalla tecnica esecutiva. Diversamente da quanto detto nel 1992 da Federica Pirani, secondo la quale le vetrate sarebbero andate distrutte, le opere di Prampolini sono ancora in loco ed in perfetto stato conservativo¹⁸³. Ne *La Posta* Prampolini raffigura i vari mezzi di comunicazione postale come il treno, l'aereo e la nave; ne *Il Risparmio* è in primo piano un alveare con sullo sfondo dei grattacieli di città industriale¹⁸⁴, formula iconografica quella dell'alveare – per simboleggiare il risparmio – impiegata sempre da Prampolini nella decorazione della "Sala delle Confederazioni" in occasione della Mostra della Rivoluzione fascista del 1932; mentre ne *Il telegrafo*, attraverso un incrocio di

¹⁸⁰ La Casa del Fascio di Parigi era stata creata dal regime fascista italiano e stando all'articolo di F. Monarchi, *Prampolini alla...*, cit.; Prampolini avrebbe decorato gratuitamente il soffitto del salone centrale a causa delle finanze limitate del Fascio.

¹⁸¹ M. Fochessati, P. Millefiore, *op. cit.*, in E. Crispolti, F. Sborgi, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸² *Direzione Generale delle Poste e Telegrafi di Trento*, in Angiolo Mazzoni (1894-1979). *Architetto nell'Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra, Grafis, Bologna 1984, p. 157-158.

¹⁸³ F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., p. 284.

¹⁸⁴ *Ibid.*

tralicci, fili e quella che potrebbe sembrare una puleggia, Prampolini innalza verso l'infinito questo mezzo di comunicazione a distanza oltrepassato da una imponente saetta.

Il Palazzo delle Poste di La Spezia viene realizzato a cavallo del 1930 e 1933¹⁸⁵. La decorazione interna è realizzata da Prampolini e Fillia, come già precedentemente accennato, e ciascuno dei quali avrà due pareti a mosaico da realizzare. I mosaici erano stati inseriti nell'ultima fase di realizzazione dell'edificio e lo stesso Mazzoni, più tardi, avrebbe confessato a Forti che il lavoro di Prampolini si basava su schizzi da lui stesso stilati¹⁸⁶. Prampolini realizza un mosaico in ceramica ligure per il decoro della torre, che coincide con il vano scale riservato agli impiegati, *Le vie del cielo e del mare. Le comunicazioni telegrafiche, telefoniche e aeree*¹⁸⁷. Fillia esegue un mosaico sul lato prospiciente, sul soggetto de *Le vie del cielo e del mare. Le comunicazioni terrestri e marittime*. I due mosaici rendono l'effetto dinamico dell'ascesa spiraleforme con frammenti di paesaggio del Golfo spezzino, intarsiati ad elementi identificativi dei mezzi di comunicazione, mettendo in pratica i precetti dell'aeropittura futurista sull'architettura¹⁸⁸; oltre ad armonizzarsi fra di loro, essi risultano un tutt'uno con la struttura architettonica e, nonostante questa non rappresenti una tecnica innovativa rispetto alle tanto declamate plastiche murali, risulta altamente originale per la resa dinamica di tutto l'impianto.

La stazione di Reggio Emilia e la Stazione di Firenze: occasioni perdute

Prampolini, dopo aver collaborato con Mazzoni nella decorazione dei palazzi delle poste di La Spezia e Trento, spera di poter partecipare alla decorazione della stazione di Reggio Emilia, realizzata tra il 1933 e il 1935, la quale, a differenza dei casi precedenti, era prevista all'esterno e non all'interno dell'edificio. Dopo un primo momento nel quale sembrava che l'intervento fosse a chiamata diretta, viene invece indetto un concorso, che vedrà vincitore Garzia Fioresi¹⁸⁹.

In una lettera non datata, ma collocabile tra il 1934 e il 1935, Prampolini scrive all'amico Angiolo Mazzoni: «Caro Mazzoni, ho terminato un'idea d'insieme per il progetto di Reggio Emilia. Molto documentato in base alle ricerche fatte fare da me sul posto, sarà una cosa interessante, ma urge assolutamente che tu mi aiuti, come mi avevi promesso a Roma nel novembre scorso, assicurandomi che si trattava solo di 3 o 4 mesi per avere il primo acconto [...]»¹⁹⁰. Dopo il bando del concorso, Prampolini scrive di nuovo all'amico, ma con ben altri toni: «Ho ricevuto da parte tua a mezzo di Marinetti il bando di concorso per il plastico della Stazione di Reggio Emilia. Sono molto triste, caro Mazzoni. Perché il concorso? Vuol dire che io sono stato messo da parte, con le mie idee e i miei bozzetti. [...] Io ti scrivo per sapere se devo concorrere e se c'è della *chance* di vincere, perché comprendi che dopo quello che ho fatto e la lunga attesa (a parte il fatto che ho

¹⁸⁵ Palazzo delle Poste e Telegrafi di La Spezia, in Angiolo Mazzoni...cit. 1984, p. 139.

¹⁸⁶ M. Ratti, *Cromatismo architettonico e plastiche murali. Fillia e Prampolini artisti per Angiolo Mazzoni*, in *Futurismi. Aeropittura aeropoesia architettura nel Golfo della Spezia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia, La Spezia 2007, p. 101.

¹⁸⁷ F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., pp. 285-287.

¹⁸⁸ M. Ratti, *Cromatismo architettonico e plastiche murali. Fillia e Prampolini artisti per Angiolo Mazzoni*, in *Futurismi: aeropittura aeropoesia architettura nel Golfo della Spezia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia, La Spezia 2007, p. 107.

¹⁸⁹ E. Crispolti, *Quali gli "artisti di Mazzoni"?*, in Angiolo Mazzoni..., cit., 2003, p. 36.

¹⁹⁰ E. Farioli, *La stazione ferroviaria di Reggio Emilia*, in Angiolo Mazzoni..., cit., 2003, p. 168.

molta pratica dell'impiego dei materiali), lavorare ancora, fare delle spese considerevoli per spedire i bozzetti, vorrei francamente da te una parola amica»¹⁹¹.

Nonostante la delusione, Prampolini partecipa comunque al concorso, al quale presenta una proposta di intervento in continuità con l'edificio: non una mera rappresentazione narrativa, né un'opera sovrapposta alla struttura – come poi invece si sarebbe rivelato il lavoro di Fioresi vincitore del concorso –, come racconta egli stesso in una lettera dell'1 agosto 1935: «credo più di ogni altro di aver fatto una cosa molto organica per la tua architettura semplice, lineare e di evidenza costruttiva. Non ho voluto fare della *pittura* applicata all'*architettura*, ma una continuità di piani geometrici per arrivare al *simbolo-realtà*»¹⁹².

Le speranze di Prampolini di poter intervenire artisticamente non solo nella stazione dei treni di Reggio Emilia, ma anche in altri edifici pubblici della città emiliana, trapelano dal contenuto di una lettera indirizzata a Pino Garavelli – giornalista futurista reggiano – del 30 aprile 1934: «l'amico e grande nostro Maestro Marinetti, di ritorno dalle trionfali accoglienze di Reggio, mi comunica (ora che sono tornato in Italia) [...] della possibilità di fare delle opere plastiche e pittoriche futuriste, negli erigendi fabbricati pubblici di Reggio. [...] So che nel nuovo piano regolatore di Reggio si fanno molte costruzioni nuove. Credo palazzo delle poste, fontane, casa Balilla, ecc. So poi che il fascio di Reggio Emilia ha progettato, anzi offerto la casa del mare dei bambini a Riccione per i figli dei Reggiani. La costruzione è dell'arch. Costantini. Però, una volta che è il fascio di Reggio che offre, questi può influire sull'architetto. Dovresti quindi, caro Garavelli, collaborare con me, affinché possa realizzare in nome del futurismo e di Reggio Emilia, affinché le opere futuriste da me ideate possano trovare tangibile realizzazione pratica in queste nuove costruzioni che la nuova Reggio intende innalzare.»¹⁹³.

Prampolini in un post scriptum continua chiedendo a Garavelli di informarsi sul nome del segretario federale del fascio locale, sul nome del prefetto, su quello del podestà e di quelle autorità necessarie e interessate alle nuove costruzioni per «vedere chi si [poteva] muovere per ottenere qualche cosa.»¹⁹⁴. In una successiva lettera, sempre a Garavelli, Prampolini manifesta la sua smania per poter realizzare opere in patria, smania dettata non solo da patriottismo, ma anche da fattori economici, come del resto lui stesso confessa nella lettera. Per questo, Prampolini incalza Garavelli di domande: se Marinetti aveva parlato col prefetto o col podestà, se le sue opere plastiche potevano avere possibilità di esecuzione o ancora se la caserma della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale era in corso di costruzione e chi ne fosse l'architetto¹⁹⁵.

Purtroppo l'intercessione di Marinetti non si dimostra sufficiente; e le stesse circostanze si ripetono per la Stazione di Santa Maria Novella a Firenze. Dopo la classificazione al secondo posto del progetto di Angiolo Mazzoni, Prampolini, Depero e Fillia cercano l'appoggio di Marinetti per avere un ingaggio circa i progetti della stazione fiorentina, il cui coordinamento era stato poi affidato a

¹⁹¹ Ivi, p. 169.

¹⁹² E. Crispolti, *Quali gli "artisti di Mazzoni"?*, in *Angiolo Mazzoni...*, cit., 2003, p. 37.

¹⁹³ Lettera di E. Prampolini a Pino Garavelli del 30 aprile 1934, in G. Lista (a c. di), *Enrico Prampolini...*, cit., 1992, p. 109.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Lettera di E. Prampolini a Pino Garavelli del 21 maggio 1934, in G. Lista (a c. di), *Enrico Prampolini...*, cit., 1992, p. 110.

Giovanni Michelucci¹⁹⁶. Tra l'altro, Prampolini, assieme a Fillia, aveva incontrato l'architetto toscano, il quale aveva lasciato intendere che «qualche piccola cosa ci [fosse] da fare»¹⁹⁷.

Il complesso della Stazione di Firenze che si articolava in diversi edifici, oltre al mero fabbricato viaggiatori, tra cui la Palazzina Reale, poteva senz'altro costituire una ricca fonte di commesse per gli artisti. A tal proposito Prampolini cerca in tutti i modi di ottenere informazioni al riguardo tramite Marinetti, ma senza risultati, e scrive a Depero: «Michelucci, sai nulla? Ho scritto a Marinetti, ma non risponde all'argomento. Dovresti fargli telefonare da Milano a Firenze [...]»¹⁹⁸. Prampolini esorta quindi sempre Depero affinché scrivesse a Leonardo Lusanna – architetto del Gruppo Toscano coordinato da Michelucci – a Firenze per ricordargli proprio che «oltre alla saletta reale [vi erano] anche altri lavori legati all'architettura.»¹⁹⁹. Ma, com'è noto, i futuristi non erano riusciti a sfondare nemmeno a Firenze, surclassati da Ottone Rosai, Mario Romoli e Italo Griselli²⁰⁰.

La sala di rappresentanza del Palazzo Podestarile di Aprilia

Aprilia, città di nuova fondazione, poteva costituire un banco di prova dove anche le avanguardie avrebbero potuto esprimersi.

Qui Prampolini, su commissione dell'Opera Nazionale Combattenti, era stato chiamato per eseguire un intervento di natura architettonica e decorativa per la Sala di Rappresentanza del Palazzo Podestarile progettato da Concezio Petrucci²⁰¹. Nel progetto della sala, egli coinvolge diversi artisti compagni futuristi: Cesare Andreoni, Alfredo Gauro Ambrosi, Gerardo Dottori per gli intarsi in legno, Renato di Bosso e Mino Rosso per i rilievi e le sculture. Una riproduzione dell'allestimento della sala viene presentata anche alla VI Triennale del 1936, prima di essere poi effettivamente realizzata ad Aprilia²⁰²; la critica lo giudica influenzato dal novecentismo cambellottiano, più che

¹⁹⁶ R. Siligato (a c. di), *Prampolini...*, cit., 1992, p. 126. In una lettera Depero sprona Prampolini a scrivere a Marinetti perché insista su Michelucci. Si veda anche la lettera di Prampolini a Depero del 20 maggio 1934, del 12 giugno 1934 e del 2 maggio 1935 pubblicate in G. Lista (a c. di), *Enrico Prampolini...*, cit., 1992, pp. 85-87.

¹⁹⁷ Lettera di Prampolini a Depero del 12 giugno 1934, in *ivi*, p. 86.

¹⁹⁸ MART, DEP. 2.13.5, Lettera di Prampolini a Depero del 2 febbraio 1934.

¹⁹⁹ Lettera di Prampolini a Depero del 12 giugno 1934, in G. Lista (a c. di), *Enrico Prampolini...*, cit., 1992, p. 86. Il nome di Lusanna nel testo della lettera nel volume di Lista è erroneamente scritto come "Susanna", probabilmente un errore di trascrizione. Prampolini in precedenza aveva cercato informazioni sul concorso anche da Angiolo Mazzoni, come testimoniano le ultime righe di una lettera che Prampolini spedisce tra 1933-35 da Parigi all'architetto bolognese e conservata al MART (MAZ. D1/70): «È vero che il concorso della stazione di Firenze è andato a vuoto? È stato bandito a nuovo?».

²⁰⁰ Per le vicende sulla Stazione di Firenze cfr. L. De Luigi, *Il concorso e la polemica per la stazione di Firenze (un episodio di storia italiana)*, in "La Casa", 1960, n. 6, pp. 230-45; C. Severati, *Cronaca di S. Maria Novella*, in "L'architettura. Cronache e storia", XIX, 1973, n. 11; E. Godoli, *Guide all'architettura...*, cit., pp. 97-103; C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola (a c. di), *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Electa, Milano 2006.

²⁰¹ Si veda C. F. Carli, *Artisti e arredo della sala di rappresentanza del Palazzo Podestarile di Enrico Prampolini e altri Futuristi*, in G. Papi (a c. di), *Aprilia: città della terra: arte, architettura, urbanistica*, Gangemi, Roma 2005, p. 120-123; inoltre F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., pp. 294, 295.

²⁰² *Guida della VI Triennale di Milano*, SAME, Milano 1936, p. 158. Per questo intervento di Prampolini si vedano anche: V. Piatti, *Aprilia alla VI Triennale*, in "Il Popolo d'Italia", 7 luglio 1936; A. Marchi, *Abitazione e arredamento alla VI Triennale*, in "Il Ventuno", agosto 1936; G. Pensabene, *Architettura rurale ad Aprilia*, in "Il Tevere", 28 ottobre 1937.

dalle sue più consuete maniere futuriste: segno che, in ambito ufficiale, il Futurismo doveva “adeguarsi” a una maggiore sobrietà²⁰³.

Sulla parete si staglia l'opera di Prampolini *Nel solco di Roma*: un bassorilievo di circa 16 mq, nel quale viene celebrato il rito della fondazione della città nel 1936, realizzato in tecnica polimerica con travertino, marmo e bronzo. La narrazione delle immagini crea il parallelo tra la fondazione di Aprilia e il rito della fondazione di Roma da parte di Romolo, con il Duce, “uomo nuovo”, che con un mezzo meccanico traccia il solco del quarto comune dell'Agro Pontino²⁰⁴. A completare la sala l'arredo con il grande tavolo podestarile dalle forme pure e semplificate²⁰⁵.

Purtroppo l'opera, come l'intera sala, furono distrutte durante il bombardamento degli alleati in occasione dello sbarco di Anzio nel 1945: ad oggi rimangono solo disegni e bozzetti del bassorilievo, e foto della riproduzione dell'allestimento alla VI Triennale.

Il mosaico per l'E42

Anche se non compare nell'elenco degli artisti fornito dalla Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti per partecipare ai lavori dell'E42²⁰⁶, alla fine del 1940, Prampolini viene incaricato, probabilmente da Oppo, di realizzare un grande mosaico per l'edificio che avrebbe fatto parte del nucleo centrale dell'Esposizione Universale Romana del 1942²⁰⁷.

La costruzione faceva parte di un complesso sistema di edifici affacciato su quello che allora era stato chiamato “Viale Economia Corporativa”, destinato a ospitare su tre lati i Musei d'arte antica e moderna e della scienza e sul quarto lato il cinema-teatro, progettati nel 1938, dagli architetti Castellazzi, Morresi e Vitellozzi e ultimati nel 1942²⁰⁸.

Prampolini opera su una parete della futura sede del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, al cui interno intervengono anche gli artisti Amato, Barillà, Barrera, Bertoletti, Cascella, Cavalli, Colao, Gambetta, Guberti e Varagnolo Amerigo Tot per la decorazione interna del Salone d'Onore²⁰⁹. La facciata dell'edificio presentava un portico con colonnato che si sviluppava attorno ad un cortile con due corpi sporgenti, uno dei quali terminava in una quinta architettonica con colonne che chiudeva la piazza. Proprio accanto al colonnato, si trova ancora oggi il mosaico di Prampolini intitolato *Le corporazioni* ed eseguito dalla Cooperativa mosaicisti di Roma. Di fronte al mosaico di Prampolini Depero realizzerà, per il Museo delle Scienze, un altro mosaico intitolato *Arti, mestieri e professioni*.

L'artista in questa opera personifica il credito, il commercio, l'agricoltura e l'industria, mentre sullo sfondo della scena si stagliano gli emblemi delle corporazioni. Come già nella sala di

²⁰³ G. Papi, *Aprilia Città della Terra: fra tradizione ed innovazione*, in G. Papi (a c. di), *Op. cit.*, p. 86.

²⁰⁴ F. Tetro, *Il ruolo di Aprilia tra bonifica e socializzazione delle Terre*, in G. Papi (a c. di), *op. cit.*, p. 42.

²⁰⁵ G. Piemontese, *Arte e artisti nelle architetture di Concezio Petrucci*, in A. Cucciolla, *Vecchie città / Nuove città. Concezio Petrucci 1926-1946*, p. 332.

²⁰⁶ Cfr. ACS, Carteggio Cini, P/73, foglio 12 (1938), 1938-1941.

²⁰⁷ È probabile che il mosaico fu commissionato da Cipriano Efisio Oppo, vicepresidente dell'ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, vedi F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti...*, cit., pp. 299.

²⁰⁸ *Progetto degli arch. Massimo Castellazzi, Pietro Morresi, Annibale Vitellozzi*, in “Architettura”, XVII, dicembre 1938, n. 12; P. C., Scheda IV/b MUSEO DELLE ARTI E TRADIZIONI POPOLARI, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a c. di), *E42 Utopia e scenario del Regime. Urbanistica architettura arte e decorazione*, Marsilio, Venezia 1992, p. 380.

²⁰⁹ F. P., Scheda Enrico Prampolini *Le corporazioni*, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a c. di), *op. cit.*, p. 386.

rappresentanza ad Aprilia, pur mantenendo fede al proprio stile di quel periodo, la figurazione risulta mediata da una ricercata compostezza.

Per la composizione di questo mosaico, è probabile che Prampolini si fosse avvalso della collaborazione di Federico Pfister, suo grande amico e collega²¹⁰.

Dall'attento esame dei documenti inediti rinvenuti presso l'archivio Prampolini riguardo la realizzazione di quest'opera, possiamo avere un'idea del metodo di lavoro da lui seguito per l'esecuzione del mosaico. Nelle note esplicative allegate ai disegni indirizzate al mosaicista, Prampolini approfondisce le metodologie per l'esecuzione: per quanto concerne la composizione, «il chiaroscuro segnato nei contorni dovrà essere lavorato non a masse bensì a sfumatura compenetrando i toni chiari con gli scuri. Le sagome sono perciò indicate, nei contorni, con tratteggi e non con contorni²¹¹». Per il fondo: «Le strisce che suddividono in scomparti quadrangolari (m 1,15x1,26 1/2) sono larghe cm 10. [...] Lo scomparto quadrangolare del fondo dovrà essere eseguito sul posto per raggiungere il massimo verticalismo e orizzontalismo. La sagoma del fascio dovrà essere inserita sul posto per quelle parti che non appartengono alla composizione». Mentre, per il materiale: «Il mosaico sarà eseguito con tessere di marmo, pietra, pasta di vetro, smalti, fondo oro, [...]. Le dimensioni delle tessere dovranno essere di mm 10x10 e mm 20x30. I fondi uniti della composizione (giallo, bruno, e nero) dovranno essere lucidi. Le tessere del fascio devono essere in smalto. Le tessere del fondo dovranno essere più grandi (secondo il disegno dei pannelli) e tenuti su una tonalità bassa, monocroma e tale da uniformarsi al colore unico del fondo, che però risulta variato e movimentato, come dal bozzetto a colori 1 a 10». Dalla lettura di queste note possiamo evincere come Prampolini non solo fosse molto attento alla qualità e alla messa in opera dei materiali, ma costruisse con grande sensibilità spaziale e compositiva la struttura figurativa dell'opera.

Da quanto esposto, è evidente come Enrico Prampolini abbia sempre nel corso della sua vita e della sua opera attivamente promosso una collaborazione tra le arti e gli artisti, partecipando in prima linea al dibattito non solo culturale, ma anche politico e sociale su questo importante tema, e contribuendo concretamente, attraverso l'esecuzione di plastiche murali e saggi della sua "arte polimaterica" applicate all'architettura.

²¹⁰ Ho avuto questa notizia da Andrea U. Pfister, che qui ringrazio per la cortese collaborazione, il quale mi ha riportato il racconto del padre Federico a tal riguardo. Ad avvalorare tale ipotesi si riporta un breve brano di una lettera di Pfister a Prampolini del 1939: «Sempre in relazione al 42 cercherò di raccogliere materiale illustrativo e tecnico.» (MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 016, corrispondenza 1937-39, Lettera di F. Pfister a Prampolini dell'11 agosto 1939), che potrebbe riferirsi al progetto del mosaico o a qualche altro lavoro sempre per l'Esposizione Universale del 1942 di Roma.

²¹¹ MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 003, Documenti vari relativi all'incarico e all'esecuzione del mosaico per l'esterno del Museo etnografico dell'Esposizione universale di Roma, 1939-1942, manoscritto e dattiloscritto su "Note per il mosaicista". I disegni non sono conservati presso l'archivio e se ne sono perse le tracce.

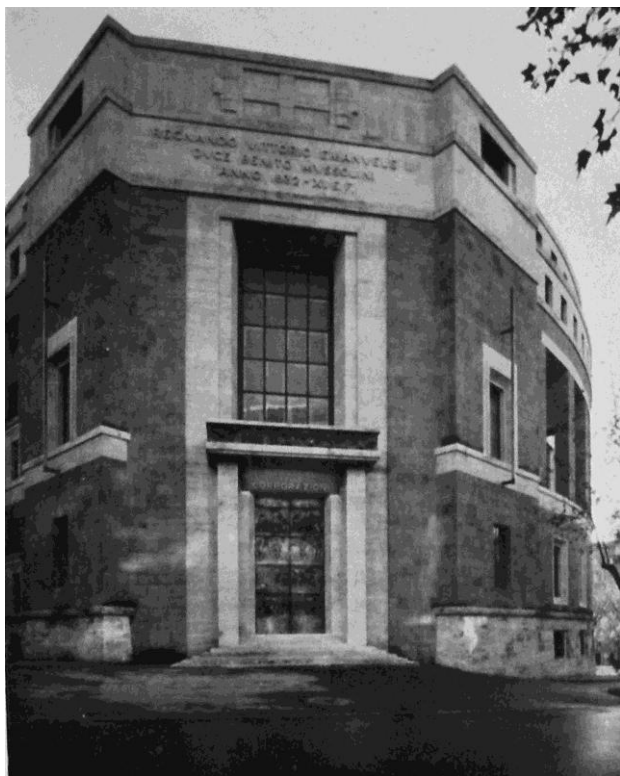


Fig. 131. M. Piacentini, G. Vaccaro, Ingresso d'onore, Ministero delle Corporazioni, Roma, 1928-32.



Fig. 132. M. Piacentini, G. Vaccaro, Salone del Consiglio nazionale delle Corporazioni, Ministero delle Corporazioni, Roma, 1928-32.



Fig. 133. M. Piacentini, G. Vaccaro, Scalone d'onore, Ministero delle Corporazioni, Roma, 1928-32.

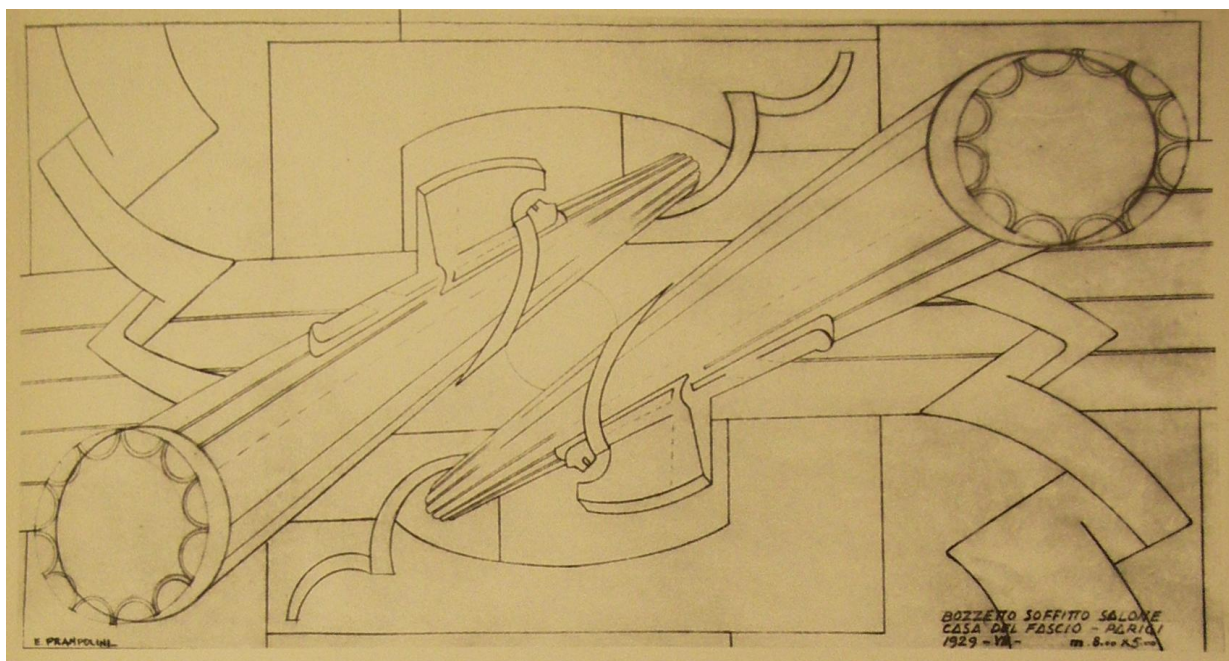


Fig. 134. E. Prampolini, Bozzetto a matita per il salone della Casa del fascio, Parigi, 1929.

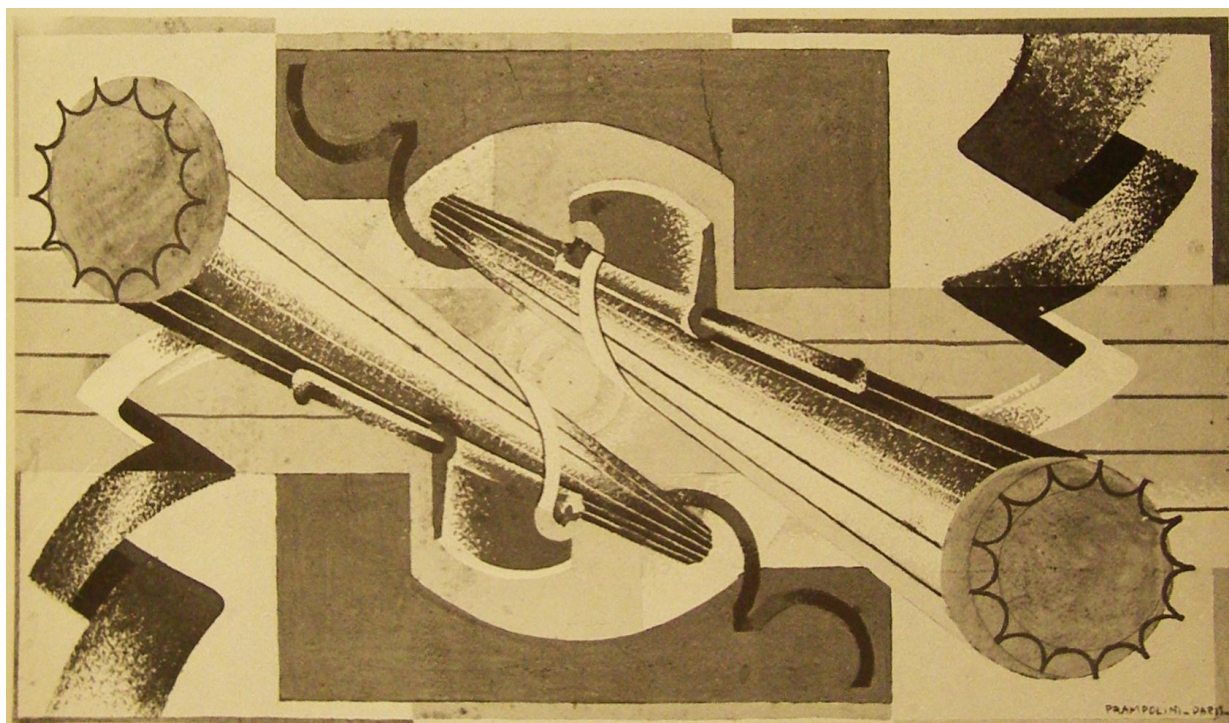


Fig. 135. E. Prampolini, Bozzetto a tempera per il salone della Casa del fascio, Parigi, 1929.



Fig. 136. A. Mazzoni, Palazzo delle Poste, La Spezia, 1929-1933.



Fig. 137. E. Prampolini, Fillia, *Le vie del cielo e del mare*, Palazzo delle Poste, La Spezia, 1933. Sulla sinistra E. Prampolini, *Le comunicazioni aeree*.



Fig. 138. E. Prampolini, Fillia, *Le vie del cielo e del mare*, Palazzo delle Poste, La Spezia, 1933. Sul lato destro E. Prampolini, *Le comunicazioni telegrafiche, telefoniche*.

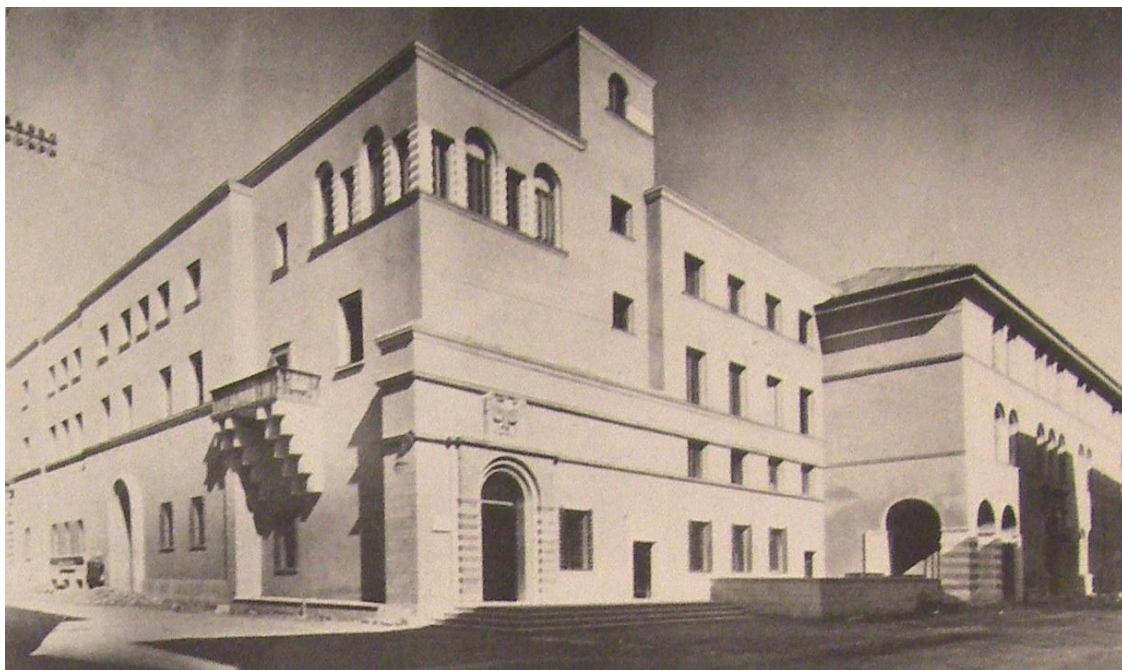


Fig. 139. A. Mazzoni, Palazzo delle Poste, Trento, 1929-1934.



Fig. 150. E. Prampolini. *Il telegrafo*, Palazzo delle Poste, Trento, 1933.



Fig. 151. E. Prampolini. *La posta*, Palazzo delle Poste, Trento, 1933.



Fig. 152. E. Prampolini. *Il Risparmio*, Palazzo delle Poste, Trento, 1933.

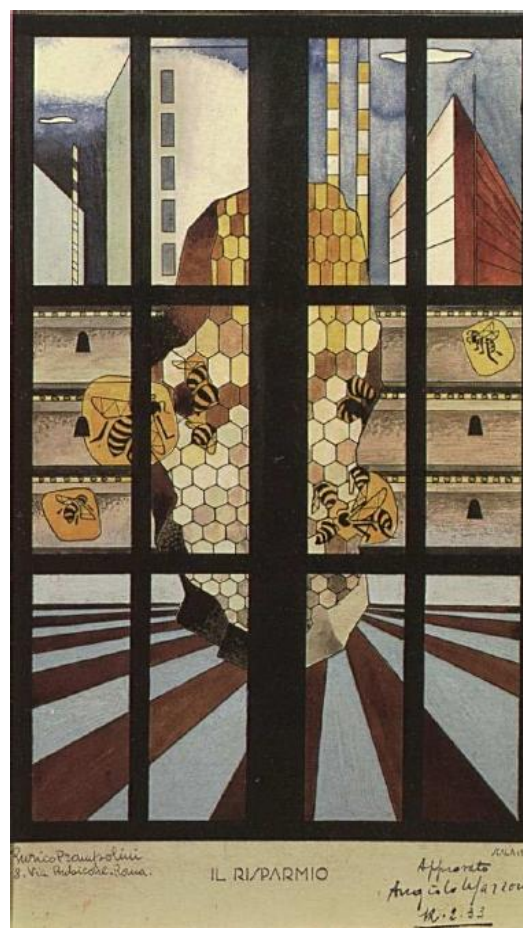


Fig. 153. E. Prampolini, Bozzetto de *Il Risparmio* per il Palazzo delle Poste di Trento, 1932, tempera su cartone, collezione privata, Roma.



Fig. 154. E. Prampolini, Bozzetto *Nel solco di Roma*, 1936, sala di rappresentanza, palazzo Podestarile, Aprilia.



Fig. 155. E. Prampolini, Allestimento della sala di rappresentanza del palazzo Podestarile di Aprilia, 1936.



Fig. 156. Castellazzi, Morresi e Vitalizi, Edificio per il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma, 1938-42.



Figg. 157-158. E. Prampolini, *Le corporazioni*, mosaico per il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma, 1941. Visione d'insieme e particolare.



Fig. 159. Il mosaico di Prampolini sulla parete a fianco del porticato del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

Conclusioni

«La mia attività creatrice – nelle arti – sia pittura che scultura, architettura o arte della scena, è [...] panoramica e sintetica. Poiché risponde alla mia particolare visione cosmica dell'universo e alle correnti che in esso si scatenano in potenza. La mia immaginazione, prepotentemente lirica, è fatta di mistero e di poesia – intercetta le onde del respiro cosmico e le trasmette in immagini plastiche o architettoniche. Tanto se mi trovo dinnanzi agli orizzonti senza fine di una tela vergine, o nella prigione del calcolo per innalzare un'architettura»¹.

Enrico Prampolini descrive agli inizi degli anni Trenta la sua produzione artistica con queste parole, dalle quali emerge il suo interesse per tutti i campi dell'arte soggetti ad una sintesi.

Ha significativamente scritto Achille Bonito Oliva a tale proposito: «Centrale nel lavoro di Prampolini è la convergenza di tutti gli strati della cultura ed anche di tutti i linguaggi possibili, in un movimento verso la totalità espressiva che coniuga insieme arcaismo e modernità, materia e tecnica, in una tensione che talvolta sfiora accenti wagneriani. Arcaica è la stratificazione delle forme, mentre è moderna la concezione della consonanza tra ricerca artistica e quella scientifica»². Prampolini è sempre stato un personaggio curioso, continuamente attratto dalle novità e incapace di dedicarsi ad un'unica disciplina, esercitando continuamente la sovrapposizione fra i generi sostenuta da un'osmosi completa con gli scritti. Una versatilità che spesso diventa incostanza, incapacità di approfondire l'una o l'altra disciplina; ma che al tempo stesso costituisce l'elemento che lo spinge a un'incessante ricerca di sintesi tra le multiformi imprese e le diverse arti in cui si cimenta.

La sintesi delle arti è forse da ritenersi lo scopo del suo intero lavoro, filo conduttore della sua poetica: quando concepisce una pittura vi introduce una visione architettonica e quando concepisce un'architettura essa è pervasa dall'arte.

L'unità delle arti caldeggiata e praticata già dalla seconda metà del primo decennio del Novecento dalle avanguardie europee trova in Prampolini uno dei protagonisti italiani ed europei. Grazie al suo temperamento intraprendente il modenese ha rivestito, fra le due guerre, un importante ruolo culturale a livello internazionale, spesso ingiustamente trascurato da parte della critica.

Unico tra i futuristi ad essersi integrato con le avanguardie europee, grazie al suo sapersi “adattare” e rinnovare attraverso mostre, convegni e rapporti amicali, Prampolini, ha saputo creare interessanti e inedite sinergie tra le arti e tra le diverse personalità.

Tra tutte le arti sperimentate da Prampolini, l'architettura è stata quella generalmente rimasta in secondo piano nell'analisi degli studiosi: questa ricerca si è quindi concentrata proprio su questo aspetto della produzione prampoliniana, le cui interazioni con le altre arti hanno fornito una nuova visione critica.

Se da un punto di vista pittorico l'artista ha sempre mantenuto una propria originale linea creativa, dall'altro, i contatti con i massimi rappresentanti dell'architettura europea, come ad esempio Gropius, Hoffmann, Loos, Lurçat, Le Corbusier, certamente lasciano nel modenese tracce e suggestioni tali da influenzare le sue sperimentazioni e proposte architettoniche.

¹ Intervento di E. Prampolini, in *Prima Quadriennale d'arte nazionale*, E. Pinci, Roma 1931, p. 83

² A. B. Oliva (a c. di), *Prampolini...*, cit., p. 11

Prampolini si dedica entusiasticamente all'architettura, nonostante la mancanza di titoli accademici riconosciuti, sia dal punto di vista teorico sia da quello progettuale, in maniera ininterrotta dagli inizi della sua carriera artistica sino ai primi anni Quaranta.

Se in principio il suo approccio all'architettura risulta acerbo, parziale e chiaramente sbilanciato sul piano artistico, grazie all'esperienza maturata col passare degli anni, le sue sperimentazioni si fanno sempre più concrete e consapevoli, andando al di là delle semplici realizzazioni di design e degli allestimenti.

La vicenda del Monumento ai Caduti di Como è forse la grande occasione mancata da Prampolini: proprio quando nel 1930 ha la possibilità di scrivere il suo nome a chiare lettere, nell'albo d'oro dell'architettura italiana, questa sfuma a causa dei suoi limiti tecnici e, forse, anche caratteriali – la sua assenza e la sua incostanza nel seguire il progetto certamente non lo aiutano.

Il forte carattere combattivo non gli permette di deprimere la carica delle sue spinte propositive: lo vediamo infatti lanciarsi in numerose iniziative come l'idea del progetto per il Palazzo Littorio a Roma, assieme al neofuturista Angiolo Mazzoni, il progetto di un Centro Naturista Futurista a Pietrasanta e infine la partecipazione all'impresa dell'E42. In quest'ultimo caso, egli cerca di trovare spazio in diverse direzioni: proponendo il piano delle Città delle Avanguardie, elaborando numerosi progetti di edifici per il quartiere fieristico e, sempre su sua libera iniziativa, proponendo progetti di alberghi per Castel Fusano e il centro di Roma, la cui documentazione è finora inedita.

Nonostante la mancanza dei disegni e di ulteriori documenti sui suoi progetti di architettura, emerge la notevole capacità raggiunta da Prampolini, in questa fase della sua carriera, nel rapportarsi a un progetto architettonico in modo sempre più puntuale e concreto con grande considerazione per le questioni funzionali e tecniche.

Una padronanza che affiora anche quando nel 1954 è chiamato a commentare l'attività dell'architetto-ingegnere Davide Pacanowski, sulle pagine dell'“Edilizia Moderna”, impegno che assolve in maniera pertinente e valida.

La sua scarsa fortuna come architetto è forse dovuta al suo atteggiamento intraprendente in ambito architettonico e al suo “migrare” da un'arte all'altra, che non doveva essere ben visto né da parte degli architetti professionisti né da parte della critica del tempo. Non tutti gli architetti però hanno scarsa stima di Prampolini: anzi, diversi professionisti di fama collaborano con lui, come Saverio Muratori, Ernesto Puppo, Concezio Petrucci, Michele Busiri Vici, e molti sono suoi amici personali, come Alberto Sartoris e Pietro Aschieri.

Benché “appartenesse” ad un movimento rivoluzionario e provocatorio come il Futurismo, Prampolini ha sempre manifestato particolare interesse per i problemi concreti del paese concernenti la condizione dell'arte, dell'architettura e degli artisti, conscio della loro importanza sociale e istituzionale. Questo emerge chiaramente dai suoi scritti e da tutti gli interventi sulle riviste nazionali e internazionali, tra l'innovazione movimentista e l'impegno socio-istituzionale: come ad esempio le numerose inchieste condotte tra le pagine de “L'Impero” per la valutazione dell'architettura di Brasini, ritenuta la meno adatta a rispecchiare l'Italia; o ancora per l'ottenimento di diritti per gli artisti in ambito istituzionale.

Soprattutto in quest'ultima vicenda si scopre un Prampolini inedito, impegnato “politicamente” nella rivendicazione dei diritti degli artisti e della dignità sociale dell'arte. Si pensi alla creazione

della Casa d'Arte Italiana negli anni Venti che si pone, con un certo piglio manageriale, come una sorta di ente assistenziale quasi in sostituzione del sindacato degli artisti, assumendosi l'onere di organizzare esposizioni-concorso – piccolo embrione teorico di quelle che saranno le mostre di plastica murale futurista degli anni Trenta – tra le quali il modenese propone quadri educativi per aule scolastiche per asili e scuole elementari: un'iniziativa che prefigura, con un ventennio di anticipo, l'applicazione di quella che venne poi chiamata la “legge del 2%” (l. n. 839, emanata l'11 maggio 1942). O si consideri ancora la relazione di Prampolini al Congresso Internazionale artistico di Düsseldorf del 1922, dove espone le sue idee in otto punti riguardanti la promozione delle arti, il ruolo degli artisti e relazioni tra essi e i diritti e le agevolazioni economiche per gli stessi, che fungerà da base al manifesto del 1923 firmato da tutti i futuristi (*I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista*), che porterà poi alla formazione di istituti di credito artistico.

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta vediamo Prampolini ancora impegnato nel proporre cambiamenti e modifiche al sistema corporativo di regime, che non faceva abbastanza, a suo giudizio, per sostenere gli artisti e lo sviluppo di un'arte italiana espressione dell'epoca fascista. Queste proposte di Prampolini, accanto a quelle di Mario Sironi che tra 1932 e 1933 si batte anche lui per l'unità delle arti e un ritorno alla funzione sociale dell'arte, ne fanno uno dei pionieri, finora lasciati in ombra dalla critica, nel dibattito sul rapporto tra arte e architettura in Italia. Anche se tra Sironi e Prampolini sussiste una visione comune d'intenti, il modenese risulta molto più pragmatico nella ricerca di soluzioni, attraverso proposte di coinvolgimento a livello istituzionale. Le ricerche sul grande impegno di Prampolini in questa direzione hanno fatto emergere il suo ruolo da protagonista – benché egli non risultasse ufficialmente tra gli estensori della legge e nemmeno tra i consulenti alla sua redazione – nell'emanazione della cosiddetta “legge del 2%” del 1942 per l'arte negli edifici pubblici.

È attraverso le “plastiche murali” e l'invenzione dell'Arte Polimaterica che Prampolini concretizza e sperimenta l'idea “futurista” dell'unione dell'arte con l'architettura.

Alla nuova architettura, che stava nascendo sotto il regime fascista, doveva corrispondere una nuova espressione artistica di natura plastica, che negli anni Trenta era stata chiamata dai futuristi “plastica murale” e che nel 1944 viene concepita come “Arte Polimaterica” da Prampolini. Due concetti apparentemente simili quindi, ma dal significato ideologico diverso: la “plastica murale” nata per contrasto alla pittura murale durante il fascismo assume, rispetto all'Arte polimaterica – teorizzata definitivamente da Prampolini nel 1944 –, un significato prevalentemente politico (adempiere al completamento dell'architettura “fascista”); l'Arte Polimaterica è invece ispirata a valori spirituali, considerata un'arte a sé stante rispetto a pittura e scultura, che anticipa espressioni artistiche e concettuali non tradizionalmente categorizzabili.

Si pensi alla “*performance* totalizzante” creata da Prampolini nel ristorante italiano all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Parigi nel 1931, dove, in una serata futurista, si assiste alla commistione di cibi, odori, e arte, portando il polimaterismo a espressioni che anticipando sorprendentemente le *performances* dell'arte contemporanea.

Da questa ricerca emerge infine un profilo per molti aspetti inedito di Enrico Prampolini: non solo artista futurista, sperimentatore instancabile e protagonista dell'avanguardia europea; ma anche

architetto e promotore artistico a tutti i livelli, attento alla valenza non solo estetica e politica ma anche sociale dell'arte e del ruolo degli artisti.

Un personaggio complesso, dunque, del quale qui si è voluto presentare un aspetto finora trascurato: restituendogli un profilo a tutto tondo e uno spessore culturale che ne fanno uno dei protagonisti dell'arte e dell'architettura italiane tra le due guerre.

APPARATI

Profilo biografico di Enrico Prampolini

- 1894 Enrico Ruggero Pio nasce a Modena il 20 aprile dall'ingegnere Vittorio Prampolini e da Annita Mezzani
- 1911-12 Frequenta l'accademia di Belle Arti di Roma, allievo di Duilio Cambellotti. Collabora con le riviste: "L'Artista Moderno", "Primavera", "Orifiamma", "Cronache Teatrali-Artistiche-Letterarie".
- 1913 Aderisce al movimento futurista in qualità di "libero futurista" e inizia a frequentare lo studio di Giacomo Balla; prepara i suoi primi manifesti (*Il colore dei suoni, La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici*) e partecipa alla mostra collettiva alla Galleria Frattini a Roma.
- 1914 Partecipa alla Prima Esposizione Libera Futurista Internazionale e pubblica il primo manifesto (non ufficiale) dell'architettura futurista intitolato *Anche l'architettura futurista...e che è?*
- 1915 Inizia il periodo della cosiddetta "pittura spaziale cromatica". Scrive *Un arte nuova? Costruzioni assolute di moto-rumore* e *Scenografia e coreografia futurista* nel quale inizia ad affrontare il problema del rinnovamento della scenografia a livello teorico e pratico. Collabora come illustratore per le riviste "La Donna", "Noi e il Mondo", "La Ruota" e "Varietas".
- 1916 Incontra Tristan Tzara e partecipa alla Mostra internazionale Dadaista a Zurigo. Dirige la rivista "Avanscoperta" con Luciano Folgore e collabora come xilografo alle riviste "Cronache d'attualità", "L'Eroica" e "Apollon". Scrive *Pittura pura*.
- 1917 Espone a Basilea, Zurigo, Losanna, Roma, Torino e collabora con la rivista "Dada". Fonda la rivista "Noi".
- 1918 Promuove e realizza la Prima Mostra d'Arte Indipendente a Roma presso la Galleria dell'"Epoca". Espone alla Società Amici dell'Arte a Torino. Pubblica *Bombardiamo le Accademie e industrializziamo l'arte* e la prima parte del suo manifesto dell'architettura futurista *L'«Atmosferastruttura». Basi per un'architettura futurista*
- 1919 Fonda la Casa d'Arte Italiana con Mario Recchi
- 1920 Scenografo, scenotecnico e costumista per il Teatro Argentina di Roma; è nominato Commissario per l'Arte Italiana alla Esposizione Internazionale di Ginevra, dove espone e cura le retrospettive di Boccioni e Modigliani.
- 1921 Assieme a Federico Pfister, promuove e organizza la prima Esposizione d'Arte d'Avanguardia Italiana a Praga, in occasione delle celebrazioni dantesche.
- 1922 Promuove la Mostra d'Arte d'Avanguardia Italiana presso la Galleria Neumann di Berlino e rappresenta l'Italia al Primo Congresso Internazionale degli Artisti d'Avanguardia a Düsseldorf. Stringe amicizia con Theo van Doesburg e Walter Gropius e conosce altri esponenti della Bauhaus di Weimar. Espone a Parigi con la Section d'Or, a Berlino col Novembergruppe

e ad Amsterdam, Londra, Liverpool, Manchester partecipa all'Esposizione Internazionale d'arte Teatrale. Espone a Bologna, Firenze, Roma. Scrive *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica nell'arte*.

1923 Crea scene e costumi per il *Tamburo di fuoco* di Marinetti rappresentato al Teatro Nazionale di Praga. Viene nominato delegato per l'Italia della Società Internazionale d'Arte Moderna e della Lega Internazionale degli Artisti d'Avanguardia di New York e membro d'onore del Novembergruppe. Partecipa alla Esposizione Internazionale d'Arte Teatrale di New York e Boston, all'Esposizione di arti decorative di Monza e presenta una mostra personale di Pittura e Scenografia al Lido di Venezia. Assieme a Marinetti e ad altri futuristi firma *I diritti artistici propugnati dai futuristi* e con Pannaggi e Paladini sottoscrive il manifesto *L'arte meccanica*. Inizia a collaborare come critico d'arte per "L'Impero".

1924 Espone alla Mostra Internazionale d'Arte d'Avanguardia a Zagabria e a una collettiva a Viareggio ed è commissario per l'Italia alla esposizione Internazionale d'Arte e Tecnica Teatrale a Vienna. Publica *Architetture spirituali, L'atmosfera scenica futurista*. Realizza le scene per *Psicologie di macchine* di Mix, *Revisore* di Gogol, *Vulcani* di Marinetti. Si apre il "periodo meccanico" in cui si assiste al ritorno del soggetto e ad una ricostruzione della realtà in senso meccanico lirico.

1925 Viene nominato commissario per la sezione futurista del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Parigi e in una sala personale espone il suo Teatro Magnetico. Si aggiudica il Grand Prix d'Art Théâtral e tre medaglie d'argento per la "Decorazione", per l'"Architettura" e per l'"Arte della Strada". Espone alla III Biennale romana e all'Esposizione nazionale Futurista di Torino. Si trasferisce a Parigi, dove rimane 12 anni.

1926 Espone 16 opere alla Biennale di Venezia ed è invitato alla mostra del gruppo *Die Abstrakten* di Berlino. Prende parte alla Esposizione d'Arte Italiana promossa dal Ministero dell'Istruzione a New York, Washington e Boston; all'Esposizione Internazionale d'Arte Teatrale a New York; alla Mostra del Novecento a Milano, alla collettiva futurista di Padova e alla Mostra dell'Associazione Stampa di Torino. Publica *L'Architecture futuriste* sulla rivista "7arts".

1927 Crea e dirige il "Teatro della Pantomima" a Parigi. Partecipa alla grande mostra di pittura futurista alla Casa del Fascio di Bologna.

1928 Viene nominato membro del Consiglio Direttivo dell'Artigianato Italiano a Roma. Riceve dal Ministero dell'Educazione Nazionale il "Premio del Teatro". Espone ad Amsterdam, Madrid, Parigi, Torino, Bologna e alla Biennale di Venezia. Realizza il padiglione futurista all'Esposizione Internazionale di Torino.

Inizia il periodo del "realismo astratto" che precederà l'aeropittura e l'"idealismo cosmico", caratterizzato da forme organiche di volumi nello spazio.

- 1929 Viene nominato delegato per l'Italia, con Alberto Sartoris, al primo congresso internazionale del cinema indipendente a La Sarraz. Espone a Parigi, Barcellona, a Milano.
- 1930 Aderisce al gruppo Cercle et Carré di Parigi. Espone 24 opere alla XVII Biennale di Venezia. È delegato per l'Italia al secondo congresso internazionale del cinema indipendente e nominato segretario alle onoranze all'architetto Sant'Elia. Progetta, senza portare a termine la costruzione, il monumento ai caduti di Como. Realizza le scene di *Il castello nel bosco* di Casavola al Teatro dell'Opera di Roma. Aderisce all'iniziativa per la creazione della prima raccolta pubblica d'arte astratta per il Museo municipale di Lodz in Polonia e dona *Tarantella*.
- 1931 Realizza la decorazione del ristorante del padiglione italiano all'Esposizione internazionale Coloniale di Parigi. Partecipa alla prima Quadriennale di Roma, alla prima mostra d'Aeropittura futurista e alla collettiva alla Galleria Pesaro di Milano. Partecipa a mostre a Parigi, Bruxelles, Zurigo, Berlino. A Parigi fonda il "Gruppo 1940" e viene nominato membro del gruppo Abstraction et Création.
- 1932 Partecipa alla Esposizione Internazionale di Scenotecnica a Zurigo, Wiesbaden, Monaco e Rotterdam, alla Biennale di Venezia, alla Galleria Pesaro. Viene eletto membro della "Union des Artistes Modernes" di Parigi. Mette in scena *L'alba di Don Giovanni* al festival Musicale di Venezia. Partecipa alla Mostra della Rivoluzione Fascista.
- 1933 Ottiene la medaglia d'oro per la Mostra di Scenotecnica Cinematografica. Partecipa alla V Triennale di Milano con un affresco e col padiglione futurista *Stazione per aeroporto civile*. Partecipa con Marinetti e Fillia alla fondazione del Premio di Pittura Golfo della Spezia. Realizza un mosaico per il Palazzo delle Poste di La Spezia e tre vetrate per quello di Trento.
- 1934 Dirige con Fillia la rivista "Stile futurista" e organizza la Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'edilizia Fascista. Scrive *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche*.
- 1935 Viene invitato a partecipare al Salon de l'Art Mural di Parigi e alla Mostra Circolante del Sindacato Scenotecnici di Roma a Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro e Genova.
- 1936 Progetta la sala di rappresentanza del palazzo Podestarile di Aprilia e allestisce la seconda Mostra di plastica murale. Partecipa a mostre a Berlino, Como e alla Biennale di Venezia.
- 1937 Partecipa all'Esposizione Internazionale di Parigi e decora lo scalone d'onore del padiglione italiano. Crea scene e costumi per *La Finestrina* di Alfieri al Teatro delle Arti di Roma. Sottoscrive il manifesto di Charles Sirato sul dimensionismo.
- 1938 Allestisce alcuni padiglioni alla prima Mostra del Dopolavoro e partecipa alla Biennale di Venezia e alla collettiva presso la Galleria Niveau di Parigi.

- 1939 Espone alla III Quadriennale d'Arte di Roma e partecipa all'allestimento di alcuni padiglioni della Mostra Autarchica del Minerale Italiano a Roma ed effettua decorazioni murali per i padiglioni italiani all'Esposizione Universale di San Francisco e New York.
- 1940 Allestisce e decora diversi padiglioni della Mostra Nazionale delle Terre Italiane d'Oltremare, dove crea assieme ad Andreoni un padiglione per Ufficio Turistico. Partecipa alla XXII Biennale di Venezia. Cura le scene e i costumi per il Teatro dell'Opera, per il Teatro delle Arti e per quello dell'Ateneo di Roma. Pubblica sotto l'editore Hoepli il volume *Scenotecnica* ed esce la sua monografia scritta da Federico Pfister.
- 1941 Realizza il grande mosaico per il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari a Roma. Espone una novantina di opere alla sua personale a Roma e continua a realizzare numerose scenografie teatrali.
- 1942 Partecipa alla XXIII Biennale d'Arte di Venezia e lavora come scenografo per i più importanti teatri d'Italia, come: "La Scala" di Milano, il Comunale di Firenze, L'Opera di Roma e il "San Carlo" di Napoli.
- 1943 Riceve un premio di pittura alla Quadriennale di Roma e il "Premio Boccioni" dall'Accademia d'Italia. In questo periodo avvicina all'astrattismo.
- 1944 Diventa segretario del sindacato Scenografi e fonda la collana "Anticipazioni" per la quale scrive i volumi *Arte polimaterica. Verso un'arte collettiva?* e *Picasso scultore*. Partecipa all'Esposizione d'Arte Italiana a Santiago del Cile.
- 1945 Fonda con Jarema l'Art Club (Associazione artistica internazionale indipendente). Assume la direzione dei "Balletti Russi Alanova".
- 1946 E' segretario e organizzatore della prima mostra del Sindacato Scenografi di Roma e vice-presidente della Federazione Nazionale Teatri Filodrammatici e socio onorario del "Centro Universitario Teatrale" di Roma. Scrive la monografia su Eugenio Markowsky.
- 1947 Partecipa alla Quadriennale di Roma.
- 1948-49 Ottiene il Premio Michetti e partecipa alla Quadriennale di Roma. Espone a Torino, Vienna, Cairo in Sud Africa. Ottiene il primo premio per la scenografia in occasione delle celebrazioni Alfieriane.
- 1950-51 Pubblica il volume *Lineamenti di Scenografia Italiana: dal Rinascimento ai nostri giorni*. E' presidente del Convegno d'Arte Astratta e Architettura di Roma. Espone a Roma, Montecarlo, San Paolo del Brasile. Promuove e organizza la mostra *Cinque secoli di Scenografia Italiana*. Ottiene il premio di pittura al "Maggio di Bari" e il secondo Premio "Michetti".
- 1952-53 Vince i premi "Città di Gallarate", "Golfo della Spezia", "Michetti". Partecipa a numerose mostre in Giappone, Svezia, Finlandia, Svizzera. Viene nominato dall'UNESCO consigliere delegato per l'Italia al Congresso Internazionale per le Arti.
- 1954 Partecipa a circa 25 esposizioni e vince numerosi premi in tutto il mondo. Espone alla Saletta di Modena, alla Mostra di Pittura Italiana Contemporanea

in India, alla Galleria del Fiore di Milano, alla X Triennale di Milano, alla Mostra del Fiorino, alla Galleria Spinetti di Firenze e alla III Biennale di San Paolo del Brasile. Viene nominato vicepresidente del Gruppo MAC/Espace e vicepresidente per il Comitato Nazionale Arti Plastiche dall'UNESCO. Alla XXVII Biennale di Venezia allestisce una sua personale con 22 opere. Scrive *Rapporti fra le arti figurative e il teatro* e *La concezione dello spazio nelle arti plastiche*.

1955 Gli viene conferita la cattedra di Professore ordinario di Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano.

1956 Dirige il comitato esecutivo per la XXth Century Italian Art con il patrocinio del Ministero degli Esteri e quello dell'Istruzione Pubblica. Nominato membro della giuria del "Premio Modigliani" a Livorno. Partecipa ad esposizioni a Leverkusen, alla Biennale di Venezia, alla VII Quadriennale di Roma in occasione della quale gli viene conferito il "Premio Parigi". Viene allestita una sua personale alla Galleria del Fiore a Milano.

Di ritorno da Milano, muore improvvisamente il 17 giugno a Roma. Un mese dopo gli viene conferita la Medaglia d'Oro di benemerito dell'arte e della cultura dal Capo dello Stato.

Regesto bibliografico: scritti sull'arte e l'architettura di Prampolini

Il colore dei suoni, in "Gazzetta Ferrarese", LXVI, 26 agosto 1913, n. 124

La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici, in "L'Artista Moderno", XII, 10 dicembre 1913, n. 23

Anche l'architettura futurista...e che è?, in "Il Piccolo Giornale d'Italia", III, 29-30 gennaio 1914, n. 29

Frammento di scritto sull'arte decorativa di Prampolini citato in L. Bessi, *L'evoluzione della Decorazione moderna*, in "L'Artista Moderno", XIV, 10 febbraio 1915, n. 3

Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore, in "L'Artista Moderno", XIV, 10 maggio 1915, n. 9

La scultura dei colori e totale, in "Bollettino Spirituale", III, gennaio-febbraio 1916, n. 1-2

Un proclama degli artisti italiani: "Bombardiamo le Accademie e industrializziamo l'arte", in "Il Fronte Interno", III, 1-2 febbraio 1918, n. 32

Bombardiamo le Accademie ultimo residuo pacifista, in "Noi", II, febbraio 1918, n. 1-2

L'«Atmosferastruttura». Basi per un'architettura futurista, in "Noi", II, febbraio 1918, n.2-3-4

Per le industrie artistiche nazionali, in "Il Fronte Interno", IV, 11-12 luglio 1918, n. 190

Casa d'Arte Italiana, in "Noi", III, gennaio 1919, n. 1-2-3

Lettera aperta ai direttori dei giornali quotidiani, in "Cronache d'Attualità", V, gennaio 1921

Relazione del pittore Enrico Prampolini sul contributo degli artisti italiani d'avanguardia presentata al Congresso Internazionale artistico di Düsseldorf Maggio-Giugno 1922. Frammento, in "De Stijl", V, 1922, n. 8

I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista, in "Futurismo", 1 marzo 1923, poi in "L'Impero", 11 marzo 1923, ripubblicato in "Noi", I, seconda serie, aprile 1923, n. 1

Un Istituto di Credito Artistico. Referendum, in "L'Impero", I, 13 marzo 1923, n. 2 [con Marinetti]

Aboliamo i pensionati artistici. ai tutori dell'arte statale, in "L'Impero", I, 28 giugno 1923, n. 93

"NOI", Notiziario artistico, La Nuova Venezia futurista; L'Italia, Marinetti e Mussolini in una conferenza dell'architetto Oud ad Anversa; Vetrine futuriste, in "L'Impero", II, 30 maggio 1924, n. 129

L'architettura futurista di Virgilio Marchi, in "L'Impero", II, 22 maggio 1924, n. 122

Relazione positiva ad un congresso negativo, in “L’Impero”, II, 1 giugno 1924, n. 131

Architetture spirituali, in “L’Impero”, II, 26 giugno 1926, n. 152, e anche in “L’Aurora”, I, ottobre 1924, n. 10

L’atmosfera scenica futurista, in “Noi”, seconda serie, I, 1924, n. 6-7-8-9

The Magnetic Theatre, in “The Little Review”, 1926

Edilizia della Roma imperiale fascista (Inchiesta), in “L’Impero”, 4, 13-14 gennaio 1926, n.11

Edilizia della Roma imperiale fascista (Inchiesta), in “L’Impero”, 4, n.27, 31 gennaio-1 febbraio 1926

L’architecture Futuriste, in “7Arts”, IV, 14 marzo 1926, n. 22

Per la prima esposizione d’architettura Moderna Italiana sotto l’Alto Patronato di S.E. Mussolini, in “L’Impero”, 4, n. 72, 25 marzo 1926

Le “Terme littorie” di Roma, in “L’Impero”, 13 novembre 1926

L’Architettura futurista, in “Il Nazionale”, IV, 6 gennaio 1927, n. 165

L’Architettura futurista, in “Corriere Padano”, 15 gennaio 1928

L’Architettura futurista, in “La Città Futurista”, febbraio 1928, n. unico

L’Architettura futurista, in “Marinetti”, 23 marzo 1928, n. unico

L’Architettura futurista, in Fillia, *La nuova architettura*, UTET, Torino 1931

L’Architettura futurista, in M. Carli, G.A. Fanelli (a c. di), *Antologia degli scritti fascisti*, Bemporad, Firenze 1931

Architettura, in “La Città Nuova”, I, 15 maggio 1932, n. 6

Conquiste della plastica futurista, in “L’Impero”, 8 luglio 1932

Valori spirituali della plastica futurista, in “Futurismo”, I, 19 ottobre 1932, n. 5

I futuristi e la via dell’Impero, in “Futurismo”, I, 4 dicembre 1932, n. 13

Architettura futurista, in “Futurismo. Architettura”, I, 11 dicembre 1932, n. 14

Artisti futuristi e futuristizzati alla Mostra della Rivoluzione fascista, in “Dinamo futurista”, I, febbraio 1933, n. 1

I diritti delle Avanguardie e la riforma sindacale, in “Il Tevere”, XI, 21 febbraio 1933

Lo stile, la funzione e i nuovi materiali edili, in “Natura”, VI, giugno 1933 n. 6

- Padiglione aeronautico futurista*, in “La Terra dei Vivi”, I, 25 luglio 1933, n. 4
- Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche*, in “La Terra dei Vivi”, I, 10 settembre 1933, n. 6
- Le nuove vie della plastica futurista*, in “Elettroni”, 5 ottobre 1933, n. 5-6
- L'arte-vita. Per una riforma sindacale*, in “Augustea”, X, 15 maggio 1934, n. 9
- L'architettura dell'Italia fascista*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, luglio 1934, n. 1
- Al di là della pittura verso i polimaterici*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, agosto 1934, n. 2
- Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche. Manifesto dell'arte murale*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, agosto 1934, n. 2
- La Mostra nazionale di Plastica murale*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, II, marzo 1935, n. 6-7
- Gli artisti per l'affermazione di un prodotto nazionale*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, II, novembre 1935, n. 13-14
- La II Mostra di Plastica Murale*, in “La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia”, XV, novembre 1936, n. 11
- L'architettura e le arti figurative*, in “Meridiano di Roma”, I, 13 dicembre 1936, n. 1
- Idee per il '41. Futurista*, in “Meridiano di Roma”, III, 17 gennaio 1937, n. 3
- Al di là della pittura verso l'arte polimaterica*, in “Mediterraneo futurista”, I, luglio 1938, n. 4
- Funzionalità architettonica del polimaterico*, in “Mediterraneo futurista”, II, luglio 1939, n. 4
- Le opere di arte figurativa negli edifici pubblici*, in “Mediterraneo futurista”, V, aprile 1942, n. 12
- Prefazione* in A. Sartoris, *Introduzione all'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1943
- Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, O.E.T. Edizioni del Secolo, Roma 1944
- Palazzina ai Parioli*, in “Edilizia moderna”, giugno 1954, n. 52
- Concezione dello spazio nelle arti plastiche. Relazione di E. Prampolini al convegno delle Arti figurative e arti astratte a Venezia*, in “I 4 Soli”, I, novembre 1954, n. 6
- Architettura e arte polimaterica*, in “Documenti d'arte d'oggi”, annuario MAC 1955-1956, Libreria Salto Editrice, Milano 1956

Regesto delle opere (arredo, opere murali, ambientazioni, progetti architettoniche)

- 1913-1914 *3° Scarabocchio embrionale. Materializzazione di spessori atmosferici*, progetto di camera dormitorio
- Pianta e prospetto costruzione per studi di una sola facoltà - 23° scarabocchio embrionale valore unico assoluto strada*, Pianta e prospetto di un fabbricato futurista adibito per studi.
- 1914 *Schizzo embrionale n. 3, costruzione architettonica futurista non prospettica*, progetto di costruzione futurista
- 1917 Progetti di allestimento d'interni di aerei e automobili
- 1918-21 Arredo e allestimento Casa d'arte Italiana, Roma (lampade, sedie, tavoli, scaffali, decorazioni plastiche e vetrate)
- 1921 Allestimento con quattro pannelli pittorici del Restaurant "Macacek", Praga
- 1923 Progetto di "aeropoli futurista"
- 1924 Allestimento delle sale del Moderne Theater-Ausstellung, Vienna
- 1925 Padiglione e modellino del "Teatro Magnetico"
- 1927 Vetrata decorativa per il suo studio di via Rubicone 8 (Roma)
- Mobilio della camera della madre
- 1928 Opere murali per la sala da bagno e per il bar di Casa Manheimer (Parigi). Per il bar realizza sette pannelli dal tema *Piccoli giochi*
- Padiglione futurista alla Prima Mostra di architettura futurista al Parco del Valentino (Torino) (progetto 1927)
- 1929 Ristrutturazione della villa della duchessa De la Salle a Bonneville (Savoia)
- Allestimento del boudoir di Casa Boas (Parigi)
- Dipinto per il soffitto della Casa del Fascio (Parigi)
- 1930 Progetto di padiglione futurista / teatro
- Progetto per il Monumento ai Caduti di Como
- 1931 Realizzazione di sei pitture murali per il ristorante del padiglione italiano alla Esposizione Coloniale (Parigi), dal tema *Il continente nero alla conquista della civiltà meccanica*. Pannelli esposti anche alla Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale al Palazzo delle Esposizioni di Roma

- 1932 Mostra della Rivoluzione Fascista: due pannelli decorativi per la “Sala 1919”, *La battaglia di Via Mercati a Milano e l’incendio dell’”Avanti”* e *Arditismo e Futurismo*; allestimento della “Sala delle Confederazioni”
- Progetto (non realizzato) di una chiesa con Fillia
- Esposizione Internazionale di Chicago: progetto per padiglione
- 1933 Mosaici per il Palazzo delle Poste di La Spezia *Le vie del cielo e del mare. Le comunicazioni telegrafiche, telefoniche e aeree.*
- Realizzazione di tre vetrate per il Palazzo delle Poste di Trento: *La Posta, Il Telegrafo, Il Risparmio*
- V Triennale di Milano: pittura murale *La Quarta Dimensione*; padiglione futurista: *Stazione per aeroporto civile* (collaboratori: Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillia, Pippo Oriani, Bruno Munari, Andreoni, Ricas, Duse)
- Esposizione Internazionale di Chicago: decorazione plastica (*Terra*) e arredo
- Pannello decorativo in ceramica per il bar in via Magenta (attualmente bar “Bulloni” di via Lipari 2) a Milano
- 1934 Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l’Edilizia Fascista: plastica murale d’allestimento *Ritmi ascensionali delle forze fasciste*; plastiche murali a concorso: *Sintesi cosmica dell’idea fascista, Simultaneità di simboli, Ritmi ascensionali delle forze fasciste, Gioventù fascista, Credere-Obbedire-Combattere, Libro e moschetto fascista perfetto, Ho cambiato il cielo ma non ho cambiato l’animo, Espansione della passione fascista nel mondo*; allestimento, con Giuseppe Rosso, della facciata del Palazzo Ducale di Genova e allestimento dell’ingresso, della biglietteria e degli interni.
- Progetto di decorazione esterna per la Stazione di Reggio Emilia
- 1935 Progetto (non realizzato) di villa per F.T. Marinetti (Capri)
- Progetto di Centro naturista Futurista (Pietrasanta) con Ernesto Thyaht
- 1936 VI Triennale: allestimento Mostra Internazionale di Scenotecnica Teatrale; ricostruzione della Sala di Rappresentanza del Palazzo Podestarile di Aprilia
- Allestimento della Sala di Rappresentanza del Palazzo Podestarile di Aprilia con arredi e plastica murale *Nel solco di Roma*. Collaborano: Cesare Andreoni, Alfredo Gauro Ambrosi, Gerardo Dottori per gli intarsi in legno, Renato di Bosso e Mino Rosso per i rilievi e le sculture.
- Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l’edilizia Fascista in Italia e in Africa (Mercati Traianei, Roma): plastica murale *Comunicazioni postelegrafoniche,*

con Pippo Oriani e Mino Rosso e “Plastico dell’Impero” per il salone centrale; allestimento della facciata esterna e degli interni.

- 1937 Allestimento della mostra itinerante *L’Italia per l’assistenza all’infanzia* (Budapest)
- Realizzazione di due pannelli in pietra dura per lo scalone d’onore del padiglione italiano all’Exposition Internationale des Art et des Techniques di Parigi
- 1938 Prima Mostra Nazionale del Dopolavoro (Mercati Traianei, Roma): allestimento del “Padiglione della Popolaresca” dell’arch. Puppo; progetto e allestimento dei padiglioni della “Ricreazione artistica” (Teatro, Musica, Cinema, Cultura) con la collaborazione di Mino Delle Site, Edgardo Mannucci, Domenico Belli, Retrosi e Martelli.
- Mostra Autarchica del Minerale Italiano (Mercati Traianei, Roma): progettazione e realizzazione del padiglione dell’Alluminio e Magnesio assieme a Saverio Muratori; pannelli e decori per il padiglione del Mercurio, della Difesa della razza e dell’Autarchia
- Progetto di “Piano urbanistico del Centro Alberghiero di Castelfusano”
- Progetto di albergo di lusso per il centro di Roma (via XXIII Marzo- via Regina Elena)
- 1939 Esposizione Universale di San Francisco: collabora con l’arch. Susini per l’allestimento e la decorazione (plastica murale di 270 mq.) del padiglione italiano
- Esposizione Universale di New York: plastica murale (75 mq.) per la Sala del Futurismo.
- Progetto di albergo di prima categoria per il centro di Roma (via Quattro Fontane)
- 1940 VII Triennale di Milano: allestimento di Ufficio Turistico con Cesare Andreoni con plastica murale *Visione cosmica*
- Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare: allestimento dei padiglioni dell’Elettrotecnica, della Moda e del Settore Produzione e Lavoro; decori plurimaterici per l’esterno del padiglione dell’Elettronica, realizzati da Edgardo Mannucci; una plastica murale per l’esterno del ristorante dell’architetto Carlo Cocchia (*Ritmi africani*); un affresco per il padiglione della Moda; progetti per la decorazione del Teatro (non realizzati)
- Progetto di Città delle Avanguardie Artistiche per l’E42
- 1941 Realizzazione di 8 progetti di “architetture polimateriche” per l’E42 a Roma
- Mosaico *Le corporazioni* per il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari

Progetto per una villa per F.T. Marinetti a Lanuvio

- 1944 Realizzazione di tre mosaici (14 mq.) a soggetto “comico” per il Bar Calvani di via Vittorio Veneto a Roma
- 1944-45 Realizzazione di alcune pitture murali per l'appartamento della famiglia Di Robilant a Roma
- 1954 X Triennale di Milano: affresco *Spazialità ritmica* per il vestibolo del piano superiore del Palazzo dell'Arte, con la collaborazione di Michelangelo Conte; collabora alla Mostra *I trent'anni della Triennale 1923-1954*, ordinata da Agnoldomenico Pica e allestita da Franco Albini e Franca Helg.

Selezione di scritti di Enrico Prampolini

In questa selezione di scritti, che segue un ordine cronologico, si è scelto di riportare quei testi parzialmente o totalmente inediti o di difficile reperibilità scritti dall'artista modenese, relativi in particolare all'architettura e al suo rapporto con le arti e alla lotta per i diritti degli artisti.

L'architettura futurista di Virgilio Marchi

Da "L'Impero", II, 22 maggio 1924, n. 122.

* La parte del testo, che verrà successivamente eliminata da Prampolini per ripubblicare l'articolo con il titolo *L'architecture Futuriste* in "7Arts", IV, n. 22, 14 marzo 1926, è stata contrassegnata con il colore blu.

Architettura – parola magica che svela la fisionomia dei tempi ed esalta i caratteri di una razza. Parola che oggi acquista un valore più universale, poiché vibra potenzialmente nell'atmosfera evolutiva delle arti e riassume in sintesi la volontà intima dello spiritualismo contemporaneo magnetizzato e orientato verso queste forze ascensionali disciplinate dal «*Cosmos architettonico*». L'importanza che assume così l'architettura, nella vita dello spirito di un popolo, è relevantissima, inquantochè, non investe soltanto i problemi tecnici della costruzione, o l'espressione stilistica di questa ma coinvolge egualmente i problemi immanenti del dinamismo della vita quotidiana, in relazione ai problemi trascendenti della realtà formale-architettonica; contemplando ed esaltando le necessità etniche e le ragioni etiche di ciascun popolo nel tempo nello spazio. Perciò quindi, noi vediamo come ogni stile trovi la sua origine nello spirito del suo tempo, come ogni rapporto della coscienza umana s'identifichi con l'universo stesso.

Basi per un'architettura futurista.

Noi futuristi, magici ed istintivi, profeti di ogni moto universale dello spirito, creatori e COSTRUTTORI della nuova sensibilità artistica, abbiamo procreato questa tendenza spirituale verso l'architettura, volgendo il nostro attivismo estetico intorno alla concezione dell'UNITÀ COSMICA di cui l'architettura ne è l'esponente plastico.

VIRGILIO MARCHI, architetto futurista, nel suo volume – ARCHITETTURA FUTURISTA – (pubblicato [in questi giorni](#) dall'Editore Campitelli di Foligno) ha gettato le basi del *nuovo edificio futurista* che, unitamente all'opera del compianto S. Elia, e ai miei saggi su l'*atmosfera struttura* (pubblicati nel *Giornale d'Italia* del 28 febbraio 1914), costituiscono i fondamenti estatici ed etici per l'ARCHITETTURA FUTURISTA, e della CITTÀ FUTURISTA.

La città futurista, non è un sogno per noi futuristi, ma è un richiamo stilistico ed immanente del dinamismo della vita contemporanea che, attende imperiosamente la propria espressione architettonica.

[Virgilio Marchi, traccia con audacia ed evidenza di argomenti, alcuni principi revisionisti e schematici dell'architettura in generale e di quella futurista in particolare. Incide, come caposaldo aprioristico, il principio universale e spirituale dell'architettura come espressione di sintesi riassuntiva delle arti plastiche, viviseziona lo spirito compromesso dell'architetto contemporaneo incatenato dalla tradizione, fra le aride e scheletriche pareti della *tecnica edilizia* e la prigione del](#)

calcolo, esamina quindi i problemi dell'architettura edilizia contemporanea, illustrando in sintesi il quadro delle capacità architettoniche dai *primitivi* a gli *empirici*, dai *classici*, ai *fantasiosi*, dai *filosofi*, ai *tecnici industriali*, dai *tradizionalisti* a gli *eclettici*, e oltre sino ai *futuristi*.

Quadro sinottico personalissimo in cui non prevale né la concezione storicista del giudicare la trascendenza stilistica, né quella irrazionale, per l'affermazione del singolo.

Da questa vivace e coraggiosa disamina, su lo stato attuale dell'architettura contemporanea in Italia, trattata nella prima parte del suo volume, Virgilio Marchi passa ad illustrare e commentare praticamente i principi fondamentali della sua FANTASTICA ED ARDITISSIMA VISIONE ARCHITETTONICA FUTURISTA

Lirismo e dinamismo

La concezione architettonica futurista di Virgilio Marchi, si può riassumere con i due termini espressivi – LIRISMO e DINAMISMO – che hanno caratterizzato l'avvento dell'estetica futurista.

La sua *visione lirica* dell'*idea architettonica*, trova nel *dinamismo plastico*, l'*equivalente stilistico*.

Il suo processo creativo, compie un viaggio analogico tra i principi estetici della plastica futurista (pittura e scultura) e l'equivalente architettonico di esse.

Il fondamento estetico dell'architettura, come espressione di arte pura, rivendicato da Virgilio Marchi, assume oggi nell'assillante morboso traviamiento *architettonico edilizio-speculativo*, un valore di *purezza mistica*, veramente sorprendente e tipicamente italiano. Alla *purezza mistica*, della quale è permeata la fertile *visione lirica* dell'architettura futurista, corrisponde adeguatamente e potentemente la *contingenza etnica* della vita contemporanea, la propria *fatalità stilistica*; il *dinamismo*.

La *vita* è evoluzione, *movimento*, l'arte futurista è lo *stile* del *movimento*, l'architettura futurista è quindi lo stile del movimento materiato nello spazio. Di conseguenza l'*architettura futurista*, non va guardata solamente come una ulteriore sviluppo dell'azione estetica dell'architettura, verso un adattamento puramente stilistico, quanto ad una nuova visione spirituale del mondo moderno e delle nuove forze che in esso si scatenano in potenza.

Il dominio dell'aria e della velocità hanno arricchito la nostra sensibilità di nuovi valori emotivi, di nuove possibilità estetiche. Il regno della macchina, ci ha spalancato nuovi orizzonti stilistici, poiché ignoti *paesaggi meccanici* si sono rischiosi ai nostri occhi scrutatori dell'aldilà, abbeverati alle vive fonti dell'infinito.

Poemi di forme in libertà lanciate nello spazio insaziabile – archi e volte serrate la competizione con l'azzurro infinito – tettoie-ventagli protesi verso gli orizzonti sagomati dalle nuove individualità architettoniche – migliaia di occhi-rettangolari e le multiformi spalancate nell'universo, spettatori e interpreti del diuturno dinamismo umano, distribuiti su piani verticali ed orizzontali fra poderose ossature plastiche semoventi. E ancora.

Raggiere metalliche e reti d'acciaio aperte sul mondo atmosferico in attesa da restare ritmicamente il moto della vita quotidiana, animata da velocissime ferrovie aeree e verticalissimi ascensori irrequieti. – Altimetrie di terrazze offerte all'irraggiungibile azzurro terrestre, e poi simultaneità di sagome plastiche intelaiate parabolicamente, tessono il dramma plastico dello spazio.

Poesia o architettura? Immagine lirica o analogia architettonica? Niente di tutto questo, ma semplicemente puramente *architettura*. Maravigliosa e fertile visione creatrice dell'architettura futurista di Virgilio Marchi che gettando nell'oblio i simulacri del passato, attenta alla vita alle

costellazioni per innalzare le poderose fabbriche delle città futurista, centrali esplosive dell'avvenire.

Lo stato attuale dell'architettura d'avanguardia all'estero

Attualmente, mentre qui da noi, ad ECCEZIONE DELLA NOSTRA OPERA DI RINNOVAMENTO, regna lo spaccio della bestia trionfante e l'*edilizia-architettonica contemporanea*, si è mutata in un mercato di speculazioni individualistiche, senza dignità e la parola *architettura* è stata camuffata dalle più pedissegue RIEVOCAZIONI e dai più IGNOBILI PLAGI, all'estero, – l'architettura – ha compiuto una rapida evoluzione e già si affermano, sebbene in forma negativa, i nuovi atteggiamenti stilistici delle nuove tendenze architettoniche.

La tendenza architettonica che maggiormente si afferma su più vasta scala, nei differenti paesi d'Europa, rispecchia, quello stato d'animo *sociale* che un po' l'aspirazione intima di tutti i gruppi artistici-letterari d'avanguardia, europei (ad eccezione dell'Italia) da una concezione democratica, comunista, per la collettività, contro l'individualità.

Ne consegue che una tale speculazione teorica del principio *collettivista* applicato all'estetica, all'arte e all'architettura, trasporta fatalmente l'artista creatore, l'architetto, alla rinuncia delle sue *facoltà creatrici, individuali*, dei suoi particolari elementi stilistici d'espressione, per ubbidire ad una volontà unica un'informatrice, al di fuori del proprio mondo spirituale. Perché negare aprioristicamente i moti dello spirito e il gesto imperioso della fantasia creatrice per incatenarla nella SPEREQUAZIONE ESTETICA DELLO STILE DEI RAPPORTI?

Tale è, in ultima analisi, il prodotto estetico delle recenti realizzazioni architettoniche, affermatesi in questi ultimi anni all'estero e più specialmente nell'Olanda, in Francia, nel Belgio, in Germania, nella Cecoslovacchia. Per opera degli architetti, Oud, Van Foesburg, Van de Welde, Huszar, Wills, Berlage, Bourgeois, Mallet-Steevens, Le Carbusier-Saunier [sic], [Walter Gropius](#), [Mendelshon](#), [Mies Van der rohe](#), [Fischer](#), [Novotny](#), [Gochar](#), [Feuerstein](#), e molti altri ancora valorosissimi pionieri e ricostruttori della nuova fisionomia architettonica europea.

Verso la città futurista.

[Virgilio Marchi](#) e noi futuristi, pur riconoscendo l'altissima importanza di queste nuove realtà architettoniche innalzate audacemente fra le vie di *Bruxelles*, di *Rotterdam*, di *Praga* e di *Berlino*, al cospetto degli attoniti cervelli retrospettivi, (è da notarsi con entusiasmo, l'apparizione delle *architetture futuriste costruite* dall'architetto belga Victor Bourgeois nella RUE DU CUBISME a *Koelkesberg* nel Belgio); abbiamo sempre reagito, con la nostra inesauribile fantasia creatrice ad ogni atteggiamento NIKILISTA dell'impotenza *collettivista*, per il trionfo del *singolo*, e così per l'*architettura*, come nell'arte, noi difendiamo *l'unità contro la collettività*, la *forma compiuta* contro il *frammento*. Questa identificazione dell'*io soggettivo*, con l'*io oggettivo*, dello spirito con la forma, restano pur sempre i principii inalienabili su cui s'impenna l'opera della creazione umana nelle proprie conseguenti manifestazioni.

Questi, i termini propulsori che animano l'idea informatrice dell'*architettura futurista* [concepita da Virgilio Marchi](#).

Domani, forse anche oggi quando la fluttuante borghesia intellettuale, sarà spazzata via dal mercato quotidiano, e potremo respirare a pieni polmoni l'atmosfera della nuova sensibilità futurista, il mondo sarà una grande centrale futurista elettrizzata dalle poliedriche architetture dinamiche a colloquio con gli astri.

Per la prima esposizione d'architettura Moderna Italiana sotto l'Alto Patronato di S.E. Mussolini
Da "L'Impero", 4, 25 marzo 1926, n. 72

Invito agli artisti

L'ora dei grandi cimenti architettonici è inaugurata.

Il *Duce* accettando il Patronato d'onore di questa I. Mostra nazionale di architettura moderna, ha voluto dare prestigio a questa nostra iniziativa, che si propone di RIVELARE con saggi ed opere, lo STILE ARCHITETTONICO DELLA NUOVA ITALIA.

L'Italia imperiale fascista, rinnovata da nuove correnti spirituali e sociali, deve avere la sua ARCHITETTURA.

L'architettura, è l'espressione delle grandi collettività materiate nello spazio.

Due grandi correnti, hanno contribuito al rinnovamento spirituale della nostra nazione e portato una nuova fede volontà audace e ardita di rinascita.

Il futurismo e il fascismo.

Il futurismo, quale movimento artistico rivoluzionario di idee, ha creato una nuova concezione spirituale nel pensiero, nell'arte, nella vita.

Il fascismo, movimento rivoluzionario sociale, ha creato una nuova coscienza nazionale nella politica, nell'azione, della vita italiana.

La sintesi di queste due forze che s'identificano a vicenda, contiene in se i meravigliosi elementi di ispirazione per una nuova visione architettonica nazionale.

L'architettura è l'espressione più intima e profonda di un popolo e di un periodo storico, poiché rivela la fisionomia dei tempi, ed esalta i caratteri di una razza.

La vita spirituale e materiale attuale, nella fatale evoluzione della creazione umana, è stata magnetizzata da nuovi elementi d'espressione, da nuovi simboli, da idoli nuovissimi, come: il dominio dell'aria; (dall'aeroplano alla T.S.F.) dalla religione della velocità, dal regno della macchina: - che hanno forgiato la fisionomia della nostra epoca.

È il ritorno dei tempi che non ammette soste ed è un continuo divenire.

La civiltà contemporanea è condizionata da questa nuova realtà, il MACCHINISMO, e da una nuova entità astratta il DINAMISMO. Forze misteriose e pertanto contingenti dalle quali non può prescindere, né l'anima collettiva di un popolo forte e audace destinato ad un grande avvenire, come l'Italia, né il costruttore moderno dei nostri giorni, che deve perpetuare nei secoli lo stile della nuova civiltà italiana.

L'Italia fascista e imperiale, tipicamente giovane, audace, energetica, forte; esige i propri lineamenti architettonici, originalissimi, audaci, energetici, potenti.

Dopo il seicento l'Italia non ha più avuto un'architettura.

Dallo stile barocco ad oggi, attraverso l'insano neoclassicismo, è stato un continuo ripetersi di plagi e compromessi stilistici, per ubbidire al mercantilismo quotidiano, e per soddisfare le potenze creatrici dei pseudo-architetti.

Artisti italiani; quest'esposizione è un invito alla RIVOLUZIONE e alla CREAZIONE ad un tempo.

Si tratta di abbattere i falsi-idoli dell'affarismo architettonico, i cosiddetti architetti ufficiali, con i loro «paraventi quattrinai» CREANDO le audaci e originalissime architetture degne di innalzarsi arditamente nello spazio dinamico della nuova vita italiana.

Di far vivere e sopravvivere con il linguaggio architettonico dei nuovi materiali da costruzione, la passione la grandezza spirituale e sociale della nuova Italia imperiale fascista.

Enrico Prampolini

F.T. Marinetti e il pittore futurista Prampolini, sono stati ricevuti da S.E. Mussolini, al quale hanno offerto il Patronato d'onore della Esposizione di Architettura moderna, che su proposta dello stesso Prampolini e per iniziativa del quotidiano «L'Impero» si terrà prossimamente a Roma.

Il Presidente ha accettato con entusiasmo intrattenendosi poi in un cordiale colloquio con gl'intervenuti.

Edilizia della Roma imperiale fascista (Inchiesta)

Da "L'Impero", 4, 13-14 gennaio 1926, n.11

Nel suo sintetico e imperiale discorso Mussolini ha tracciato, con immagini incisive, il programma ricostruttivo della *nuova Roma imperiale fascista*.

Mussolini, uomo dalle concezioni grandiose e dalla volontà ferrea, ha voluto con questo colossale *piano d'azione* richiamare il suo Governo al fasto del primo Impero d'Augusto, con *spirito assolutamente rinnovato di italiano e di fascista*.

Un giornale antifascista della sera ha voluto imbastire una campagna, auspice Diego Angeli, in favore del progetto di Armando Brasini per la sistemazione definitiva del centro di Roma.

Armando Brasini è già celebre per il *colossale fiasco recentissimo* ottenuto con il padiglione di stile antidiluviano, da lui costruito per rappresentare l'Italia all'Esposizione internazionale di Parigi. Non discutiamo la meschina figura che egli ha fatto fare all'Italia nella importantissima gara internazionale di Parigi, né vogliamo discutere e documentare la sua *nota incapacità tecnica e costruttiva*, e la sua mancanza *assoluta di fantasia creatrice*; ma rientrando in merito al progetto che il Brasini ha presentato su la ricostruzione del centro di Roma, notiamo, come egli abbia frainteso le immagini del Duce, arrestandosi alla superficie del discorso, anziché coglierne l'essenza.

Il progetto brasiniano, è una ridicola contaminazione di tutti gli stili che vanno dall'epoca Augustea a Sisto V.

Se l'Italia d'oggi ha ripreso un ritmo dinamico, attraverso la vittoria delle armi e la rivoluzione fascista, non è certo in virtù degli insegnamenti bellici e degli ordinamenti sociali di un tempo, ma per la volontà, l'audacia e l'esperienza direttiva dei *nuovi italiani*.

Come nella vita delle armi e quella sociale, così nella vita dello spirito e dell'arte, ci sono le nuove esperienze, i nuovi simboli ed elementi da esaltare, valorizzare.

L'Italia d'oggi, non ha più un *Augusto* con il suo stile *romano*, né un *Sisto V* con lo stile *barocco*, ma *Mussolini* con lo stile fascista.

La Roma imperiale voluta da Governo fascista deve avere il suo *tipico stile* con i nuovi elementi d'espressione da fissare nella pietra, nel bronzo, nel cemento e nel ferro.

Cosa è dunque quella *fiera campionaria di stili* che dall'Egitto all'epoca barocca Brasini vuole lanciare su Roma, raccogliendo simboli ed elementi del passato, innalzandoli fuori dall'equilibrio e dalle proporzioni, senza raggiungere la potenza espressiva delle epoche stilistiche da lui saccheggiate?

Tutte le visioni panoramiche dei progetti Brasini, che giustamente sino ad oggi non sono stati ancora realizzati, presentano un aspetto equivoco di eclettismo stilistico, di plagio organizzato, di indeterminatezza che contrasta vivamente con il vero *carattere e stile fascista*, a fondo creatore, novatore, energetico, dinamico, mussoliniano.

Ma che possono essere utili dunque le visioni prospettiche piranesiane del Brasini, se non alla ricostruzione cinematografica di qualche film storico?

L'aspetto di queste costruzioni effimere sono così lontane dalla potenza stilistica dei monumenti antichi, come dalle *moderne costruzioni* che lo Stato fascista vuole creare.

Mussolini ha detto: – *i monumenti millenarii della nostra storia devono giganteggiare nella loro necessaria solitudine*. – Ciò esclude implicitamente ogni rifacimento dall'antico, che invece di isolarli non potrà che deturparne e strangolarne la vista.

Enrico Prampolini

Apriamo una inchiesta su questa importante questione.

Edilizia della Roma imperiale fascista (Inchiesta)

Da "L'Impero", 4, 31 gennaio-1 febbraio 1926, n. 27

Conclusioni e battute

L'allarme che noi abbiamo voluto gettare, con questa inchiesta, aveva uno scopo chiaro, preciso, imperioso.

Richiamare l'attenzione delle personalità autorevoli e competenti, dentro e fuori le colonne di questo giornale, intorno ad un argomento di massima importanza.

Vietare cioè di compromettere con il banale progetto Brasini, il centro edilizio e l'avvenire architettonico di Roma.

La tesi della nostra inchiesta, ha colto nel segno ed ha raggiunto il suo obiettivo.

Oggi anche la «Tribuna» entra nella questione, seguendo il nostro esempio, aprendo un *referendum* intorno al medesimo *argomento* che NOI PER PRIMI, dopo il discorso del Duce, avevamo messo in discussione aprendo un'inchiesta che ha destato una larga eco ed è già entrata nella fase risolutiva.

L'equivoco architettonico Brasini sventato

Sei quotidiani della Capitale e quattro dell'alta Italia, hanno preso parte alla vivace polemica da noi sollevata.

Le personalità artistiche più autorevoli della nuova generazione, fra cui Piacentini, Oppo, Papini, Marinetti, Settimelli, Soffici, Volt, Marchi, Depero ed altri ancora hanno espresso il loro categorico giudizio. Cioè, opposizione assoluta all'illusionistico progetto in parola poiché è irrealizzabile da molti punti di vista, soprattutto, ideale, artistico, pratico.

Dal riassunto delle varie opinioni risulta definitivamente stabilito:

- 1- *Il bluff architettonico Brasini* è un equivoco, ormai svelato e irrimediabilmente sventato. Si tratta di un fenomeno di metempsicosi; l'anima di qualche mostro del seicento che vuole

rivivere ad ogni costo nell'anno di grazia 1926. Caso patologico che non ha che fare con l'arte ma con la scienza.

- 2- Tutti indistintamente sono concordi (e fra questi anche gli oppositori Ugo Ojetti, Arturo Calza e Voce) di bandire dalle nuove costruzioni architettoniche ogni imitazione dall'antico o ispirarsi alle ombre del passato
- 3- Bisogna dare all'edilizia della nuova Roma imperiale fascista una intelligente e audace sistemazione planimetrica e ARCHITETTONICA che risponda alle esigenze pratiche, tecniche e STILISTICHE della vita moderna di una grande capitale.

Nuovo stile

Questi tre punti categorici (che vorremmo fossero ben *incisi* nel cervello delle autorità competenti anche del Governatorato di Roma, affinché non si creino degli intempestivi precedenti, come la nomina della *Commissione edilizia*, e la *sistemazione architettonica* del piano regolatore testé reso *pubblico*) devono servire come base di sviluppo per tutte quelle ulteriori sistemazioni planimetriche o architettoniche che si vogliono dare a Roma.

Altrimenti si perpetueranno i soliti sistemi democratici di *adattamento* che non affiorano mai a risultati efficaci e definitivi, in antitesi alle concezioni fasciste. Il problema edilizio della grande Roma è *arduo*, urgente.

Non è quindi a cuor leggero che si può tracciare il volto della nuova Roma.

Ne tutte le personalità chiamate a fare parte delle nuove commissioni sono all'altezza di fronteggiare i problemi tecnici e concepire nuove realtà grandiose. Solo rivolgendosi con maggiore fiducia alle nuove energie artistiche rappresentative della nuova epoca si potrà uscire dall'EQUIVOCO e dal COMPROMESSO.

Noi giovani creatori, noi soli abbiamo l'avvenire nelle nostre mani.

Noi che abbiamo vissuto la metamorfosi spirituale della nostra epoca e la passione dell'idea fascista, noi che abbiamo impresso il nuovo ritmo stilistico alle arti plastiche, daremo vita ALL'ESPRESSIONE GRANITICA DELLE GRANDI COLLETTIVITÀ: l'«ARCHITETTURA».

Enrico Prampolini

Se l'inchiesta è entrata nella sua fase risolutiva, la polemica non è terminata; continueremo ad esaminare i problemi tecnici e artistici con progetti e suggerimenti.

I diritti delle Avanguardie e la riforma sindacale

Da "Il Tevere", XI, 21 febbraio 1933

Dal pittore Enrico Prampolini riceviamo questa Lettera aperta a S. E. Biagi che volentieri pubblichiamo:

Le magnifiche, inequivocabili e lusinghiere dichiarazioni che ella ha pronunciato, nei riguardi dei diritti delle avanguardie alla «Casa del Fascio» di Bologna il 5 febbraio, rispondono non solo alle direttive etiche e spirituali del Regime Fascista o dello Stato Corporativo, ma anche alle insoddisfatte aspirazioni dei migliori giovani artisti italiani, protesi più che mai verso una fede

assoluta, una passione profonda, e spinti da un sacrificio senza eguali per il trionfo di un'arte novatrice tipicamente italiana.

Eccellenza - quando ella afferma:

«Il professionista, l'artista si piega alla disciplina sindacale, che non vuol essere e non deve essere un livellamento, che non deve esser, sopra tutto, una uniformità in cui la mediocrità trionfi, ma invece un campo in cui la lotta selezioni ed affermi i migliori attraverso l'onesto e rigoroso confronto fra le varie attività artistiche e letterarie.

Nel Sindacato debbono esservi quindi lotte, dissidi, di tendenze, di scuole: i dirigenti debbono dare affidamento di non essere i custodi di una tendenza, i difensori di un gruppo, ma debbono offrire la garanzia della loro superiorità ed equanimità. *Bisogna bandire certe vecchie forme di affarismo che portano a far trionfare soltanto alcune tendenze, alcuni gruppi ed invigilano i giovani artisti persuasi e talora costretti ad accordarsi ai reggitori per averne protezione e vantaggi.*

Non dobbiamo temere: la storia ci insegna che tutte le volte che un'età ha espresso una nuova forma d'arte i precursori furono sempre considerati come degli eccessivi, degli scapigliati. Solo il fluire del tempo ha dato loro la gioia di vedere che quella che sembrava scapigliatura di un'età in ebollizione era diventata poi modo di vita, modo d'intendere, la nuova arte che aveva sostituito le vecchie forme, i vecchi sistemi».

Noi vorremmo che queste precise parole di incoraggiamento per noi futuristi – pionieri del rinnovamento artistico italiano e mondiale – fossero veramente un monito per chi è chiamato a tutelare – sindacalmente – le nostre aspirazioni artistiche e i nostri interessi materiali. Ma la realtà è ben diversa – Eccellenza.

La situazione che si è creata in questi ultimi giorni a Roma, nelle altre città d'Italia e nelle provincie in seno ai sindacati delle Belle Arti e degli architetti, è delle più sintomatiche e significative.

I giovani artisti e architetti d'Italia non si sentono rappresentati, difesi e diretti dagli attuali dirigenti sindacali nelle persone dell'on. Calza-Bini, segretario del Sindacato Architetti, e dello scultore Maraini, commissario per il sindacato delle arti.

L'ora delle belle lotte ideali sembra tramontata.

Da un lato assistiamo all'arrembaggio di una moltitudine di energumani lontani dall'arte, che, unicamente perché tesserati, pretendono affiancarsi a noi autentici artisti.

Dall'altro lato poi, assistiamo al monopolio di quei *singoli* che, speculando sulle loro investiture accaparrano milioni e miliardi di lavori, facendo beneficiare i soliti amici, senza mai guardare più in là dei loro soci *di studio*.

La moralità dei concorsi e la garanzia delle giurie sono oggi utopie, esempi recenti, lo scandalo del concorso del Padiglione di Chicago e quello del Monumento al Duca d'Aosta.

Mentre regna questo marasma sindacale nel campo delle belle arti e degli architetti e aumenta il fermento, l'exasperazione e l'avvilimento nella classe degli artisti; l'attività del commissario sindacale per le B. A. si attarda in inutili e inconcludenti discussioni sul valore gerarchico delle mostre d'arte; come se l'attività del sindacato belle arti dovesse ciò che del resto è stato purtroppo, fino ad oggi sterilirsi in una semplice valutazione su l'ordinamento delle esposizioni internazionali o interregionali.

Il momento attuale è dei più critici per la vita materiale degli artisti, ed esige quindi una seria considerazione.

Credo – Eccellenza – che mentre lo Stato fascista persegue un meraviglioso ritmo ascensionale di ricostruzione e di *assistenza* nel campo industriale , commerciale, agricolo e operaio, la Confederazione degli Intellettuali, e particolarmente il sindacato belle arti in collaborazione con quello degli architetti, dovrebbe contribuire a potenziare il diritto supremo degli artisti stessi, che hanno infine un bel alto compito da assolvere: dare un'impronta tipica all'arte e l'architettura dell'Era fascista.

S'impone pertanto un immediato e diverso orientamento dell'attività sindacale nel campo delle belle arti, cioè:

- 1) In materia d'arte e d'artisti è la qualità che vale e non la quantità, è necessario quindi fare opera di rigorosa selezione distinguendo negli inquadramenti sindacali gli autentici artisti professionisti, dai mestieranti e dilettanti.
- 2) Valorizzare ed esigere, che nella [eman]azione dei direttori, nazionali e regionali ci siano le rappresentanze di tutte le tendenze – come Ella ha dichiarato – e soprattutto quelle d'avanguardia destinate a mantenere il primato italiano nel mondo e perpetuate nel tempo lo spirito creatore.
- 3) Limitare l'attività intorno alle [quest]ioni delle mostre che costano milioni e rendono pochi centesimi agli artisti
- 4) Le esposizioni d'arte pura hanno fatto il loro tempo. Le arti plastiche dell'Italia d'oggi, se vogliono ambire ad un nuovo primato, devono orientarsi verso l'architettura e riprendere così la propria funzione vitale, ciò che deve tenere presente il sindacato delle belle arti. Esso in collaborazione con quello degli architetti dovrebbe quindi assumere d'autorità l'accentramento e la distribuzione agli artisti di tutti i progetti architettonici e di decorazione plastica o pittorica destinati agli edifici pubblici che sotto l'impulso del Regime Fascista si costruiscono in tutta l'Italia da parte statale, parastatale, delle provincie e dei comuni, degli enti pubblici o privati.

Questa pratica riforma che risponde perfettamente ai fini dello Stato corporativo mettendo a contatto i datori di lavoro (enti e imprese costruttrici) coi lavoratori (artisti) attentamente studiata nei suoi dettagli intelligentemente applicata nei suoi organismi basati sul principio di equa e scrupolosa valorizzazione degli artisti, verrebbe a soddisfare pienamente le

aspirazioni degli autentici artisti, mentre con ciò, si opererebbero un'automatica selezione degli elementi eterogenei.

L'antitesi fra arte e sindacalismo e le divergenze tra artisti e sindacati, potrà essere cancellata a condizione solo che, questi ultimi, facciano opera di severa tutela degli interessi vitali per l'arte e gli artisti, che tutte queste meravigliose energie e tendenze creatrice della nazione trovino la possibilità di esprimersi pienamente e liberamente attraverso una continuità di *lavoro* oggi monopolio di pochi.

L'arte-vita. Per una riforma sindacale

Da "Augustea", XII, 15 maggio 1934, n. 9

Aderisco entusiasticamente alle dichiarazioni del pittore Sironi, e al commento inequivocabile dello scultore Rambelli, pubblicati nell'ultimo numero di «Augustea». Tutti gli autentici artisti, sono d'accordo nel riconoscere il carattere antivitale dell'arte ottocentesca, non essendo questa né legata alla vita né all'architettura. Il quadro da cavalletto come la scultura da salotto hanno già compiuto la loro funzione espressiva, sia spiritualmente che socialmente. Come dice giustamente il Rambelli è ovvio che dalle mostre tipo Ottocento non potrà mai uscire l'arte del volto fascista. Ma dobbiamo andare oltre. Dobbiamo esigere che queste verità vengano ascoltate da chi di competenza, dobbiamo segnalare soprattutto i problemi più gravi che attendono una soluzione pronta e integrale, affinché la nostra attività artistica sia potenziata, con alta comprensione di mezzi e orientamenti, aderenti alla ascesa spirituale e sociale della nuova Italia fascista di oggi. Prendendo a argomento da un autorevolissimo discorso pronunciato da S. E. Biagi alla Casa del Fascio di Bologna (5 febbraio 1933) nei riguardi dei diritti dell'arte nuova e delle sue aspirazioni, si potrebbero chiarire alcune necessità e trarre delle conclusioni di riforme sindacali che s'impongono, e che noi passiamo, per competenza, ai nostri commissari sindacali.

Quando S. E. Biagi afferma: «Il professionista si piega alla disciplina sindacale, che non vuol essere e non deve essere un livellamento, che non deve essere, sopra tutto, una uniformità in cui la mediocrità trionfi, ma invece un campo in cui la lotta selezioni ed affermi i migliori attraverso l'onesto e rigoroso confronto fra le varie attività artistiche e letterarie.

«Nel Sindacato debbono esservi quindi lotte, dissidi, di tendenze, di scuole; i dirigenti debbono dare affidamento di non essere i custodi di una tendenza, i difensori di un gruppo, ma debbono offrire la garanzia della loro superiorità ed equanimità. *Bisogna bandire certe vecchie forme di affarismo che portano a far trionfare soltanto alcune tendenze, alcuni gruppi ed invigiliacchiscono i giovani artisti persuasi e talora costretti ad accordarsi ai reggitori per averne protezione e vantaggi.*

«... *Non dobbiamo temere; la storia ci insegna che tutte le volte che un'età ha espresso una nuova forma d'arte i precursori furono sempre considerati come degli eccessivi, degli scapigliati. Solo il fluire del tempo ha dato loro la gioia di vedere che quella che sembrava scapigliatura di un'età in ebollizione era diventata poi modo di vita, modo d'intendere, la nuova arte che aveva sostituito le vecchie forme, i vecchi sistemi.*».

Noi vorremmo che queste precise parole di incoraggiamento per noi -pionieri del rinnovamento artistico italiano e mondiale- fossero veramente un monito per chi è chiamato a tutelare –

sindacalmente – le nostre aspirazioni artistiche e i nostri interessi materiali. Ma la realtà è ben diversa.

La situazione che si è creata in questi ultimi tempi in seno ai Sindacati delle Belle Arti e degli architetti, è delle più sintomatiche e significative.

I giovani artisti e architetti d'Italia non si sentono rappresentati, difesi e diretti dagli attuali dirigenti sindacali.

L'ora delle belle lotte ideali sembra tramontata.

Da un lato assistiamo all'arrembaggio di una moltitudine di energumeni lontani dall'arte, che, unicamente perché tesserati, pretendono affiancarsi a noi autentici artisti.

Dall'altro lato poi assistiamo al monopolio di quei *singoli* che, speculando sulle loro investiture, accaparrano milioni e miliardi di lavori, facendo beneficiare i soliti amici, senza mai guardare più in là dei loro soci di studio.

La moralità dei concorsi e la garanzia delle giurie sono oggi utopie.

Mentre regna questo marasma sindacale nel campo delle belle arti e degli architetti e aumenta il fermento, l'exasperazione e l'avvilimento nella classe degli artisti, l'attività del commissario sindacale per le belle arti si attarda in inutili e inconcludenti discussioni sul valore gerarchico delle mostre d'arte; come se l'attività del Sindacato belle arti dovesse (ciò che del resto è stato purtroppo fino ad oggi) isterilirsi in una semplice valutazione sull'ordinamento delle esposizioni nazionali, internazionali o interregionali.

Il momento attuale è dei più critici per la vita materiale degli artisti, ed esige quindi una serie di considerazioni.

Credo che mentre lo Stato fascista persegue un meraviglioso ritmo ascensionale di ricostruzione e di assistenza nel campo industriale, commerciale, agricolo, e operaio, la Confederazione degli intellettuali è particolarmente il Sindacato delle belle arti in collaborazione con quello degli architetti, dovrebbe contribuire a potenziale [sic] il diritto supremo degli artisti stessi, che hanno infine un bene alto compito da assolvere: *dare un'impronta tipica all'arte e all'architettura dell'era fascista*.

S'impone pertanto un immediato e diverso orientamento dell'attività sindacale nel campo delle belle arti, cioè:

1° In materia d'arte e d'artisti è la qualità che vale e non la quantità, è necessario quindi fare opera di rigorosa selezione distinguendo negli inquadramenti sindacali gli autentici artisti professionisti, dai mestieranti e dilettanti;

2° Valorizzare ed esigere che nella formazione dei direttori nazionali e regionali ci siano le rappresentanze di tutte le tendenze e soprattutto quelle d'avanguardia destinate a mantenere il primato italiano nel mondo e perpetuare nel tempo lo spirito creatore;

3° Limitare l'attività intorno alle istituzioni delle mostre, che costano milioni e rendono pochi centesimi agli artisti;

4° Le esposizioni d'arte pura hanno fatto il loro tempo. Le arti plastiche dell'Italia d'oggi, se vogliono ambire ad un nuovo primato, devono orientarsi verso l'architettura e riprendere così la propria funzione vitale, ciò che deve tenere presente il Sindacato delle belle arti. Esso, in collaborazione con quello degli architetti, dovrebbe quindi assumere d'autorità l'accentramento e la

distribuzione agli artisti di tutti i progetti architettonici e di decorazione plastica e pittorica destinati agli edifici pubblici che sotto l'impulso del Regime Fascista si costruiscono in tutta l'Italia da parte statale, parastatale, delle province e dei comuni, degli enti pubblici o privati.

Questa pratica riforma che risponde perfettamente ai fini dello Stato corporativo, mettendo a contatto i datori di lavoro (enti e imprese costruttrici) con i lavoratori (artisti) attentamente studiata nei suoi dettagli intelligentemente applicata nei suoi organismi basati sul principio di equa e scrupolosa valorizzazione degli artisti, si verrebbe a soddisfare pienamente le aspirazioni degli autentici artisti, mentre con ciò, si opererebbe un'automatica selezione degli elementi eterogenei.

L'antitesi fra arte e sindacalismo e le divergenze tra artisti sindacati, potrà essere cancellata a condizione solo che questi ultimi facciano opera di severa tutela degli interessi vitali per l'arte e gli artisti, che tutte queste meravigliose energie e tendenze creatrici della nazione trovino la possibilità di esprimersi pienamente e liberamente attraverso una continuità di *lavoro* oggi monopolio di pochi.

Enrico Prampolini

L'architettura e le arti figurative

Da "Meridiano di Roma. L'Italia letteraria artistica scientifica", 1, 13 dicembre 1936, n. 1

Con la prima mostra di *plastica murale* inaugurata a Genova sotto gli auspici del Capo del Governo, il recente *Congresso Volta* su i rapporti fra arti figurative e architettura e l'attuale II Mostra di plastica murale ha i Mercati Traianei, sono stati posti all'ordine del giorno, da artisti e architetti di ogni nazione, le relazioni fra le esigenze tecniche e stilistiche della nuova architettura e quelle estetiche e rappresentative delle arti plastiche.

Grande fermento, vivaci discussioni all'Accademia d'Italia, fra nuove e vecchie tendenze, allarmi e polemiche, ed un desiderio intimo di trovare una soluzione all'apparente dissidio fra «*la principessa delle arti e le sue ausiliari*», come afferma anche P. M. Bardi nel suo articolo dell'ultimo numero della defunta in *Italia Letteraria*.

Io dico «*apparente dissidio*», perché se esaminiamo a fondo il fenomeno plastico in rapporto all'architettura di tutti tempi, compreso l'attuale, il più intransigentemente razionalista o funzionale, vediamo che solo un errore di interpretazione umana e tecnica, da parte dell'architetto, può negare alle grandi superfici spaziali delle *muramenta* la propria funzione *emotiva*.

Non è certo il caso cui di studiare il processo storico dell'evoluzione delle arti figurative in relazione all'architettura, ma limitandosi a guardare intorno a noi lo stato attuale delle cose, specialmente in Italia dove le numerose costruzioni hanno aperto la strada verso un nuovo orientamento dell'architettura, si può constatare come il momento sia propizio ad una intesa.

I problemi, d'indole generale, da risolvere decisamente sono tre.

Il *primo*, riguarda pittori e scultori, il *secondo* gli architetti, ed il *terzo* entrambi.

Nel primo caso, noi futuristi precursori d'ogni indirizzo artistico e plastico, abbiamo da tempo compreso l'attuale disorientamento delle arti plastiche per la sopra-valutazione e sovra-produzione del quadro da cavalletto e della statua da salotto.

Espressioni che hanno ormai esaurito lo sviluppo storico delle arti e la loro funzione artistica in rapporto alla vita attuale dei popoli, specie di quelli in completa rinascita.

Il secondo, riguarda gli architetti nuovi, i razionalisti ad oltranza. Questi si devono rendere ragione che l'architettura funzionale è entrata (soprattutto in Italia) in una fase non esclusivamente stilistica e costruttiva, ma anche sociale, quindi rappresentativa. Nasce così per gli architetti la necessità di saper integrare la funzionalità costruttiva quella rappresentativa.

Il così detto *muramento razionale* o *funzionale*, nella sua *nudità costruttiva e indispensabilità*, data dalla magia del calcolo, è sufficiente ad esprimere al tempo stesso una funzionalità tecnica e rappresentativa? Lo escludo.

Quale sarà dunque questa nuova *espressione rappresentativa* destinata a dare vita e significato alle *superfici* e agli *spazi* dell'architettura funzionale senza che questa debba essere contaminata da superflui decorativismi, da ortaggi mitologici, o dalle recenti pasticciere plastiche?

Deve dunque sussistere una collaborazione fra architetti e artisti e con quali mezzi si deve esprimere questa unità delle arti a vantaggio sia delle arti figurative che dell'architettura funzionale?

Questo è l'argomento ultimo, che costituisce la chiave di volta del più assillante dei problemi d'oggi al quale sono chiamati a risolverlo artisti e architetti del nostro tempo.

Il programma delle *mostre di plastica murale*, le nostre opere e le teorie, hanno affrontato e risolto in pieno il problema, orientando la sensibilità dell'artista creatore verso le nuove armonie costruttive, la speculazione dei rapporti, la misura spaziale, che caratterizzano gli aspetti dell'architettura funzionale, sapendo adeguare questa alla *plastica murale* e viceversa, con conseguente soluzione di continuità.

L'artista nuovo destinato, non a *decorare* ma *animare* lo splendore geometrico e meccanico delle nuove architetture deve rifare la propria educazione estetica e tecnica dalle origini, per proiettare la propria facoltà creatrice in un mondo completamente astratto di superfici e di mezzi d'espressione affinché la vita e il significato della sua *plastica murale* sia il risultato intrinseco fra i valori *architettonici* e quelli *polimaterici*. Cosa è questa *plastica murale*, cosa sono i *polimaterici*?

È un nuovo mondo di espressioni che risso di possibilità spirituali e tecniche investe i principi di un'architettura animata da nuove superfici emotive, per un'arte murale pronta ad esaltare con soggetto prestabilito e destinazione prestabilita, le possibilità ideologiche del «*polimaterico*» rivelato dagli artisti futuristi.

D'altra parte si trattava di reagire all'impiego dei mezzi tecnici dell'arte murale di altri tempi, soprattutto dell'affresco, del mosaico pittorico, del bassorilievo, ecc.

Una nuova architettura esige fatalmente una nuova interpretazione plastica delle superfici spaziali, sia nel situare organicamente la composizione che l'espressione tecnica.

La nascita del «*polimaterico*», facoltà plastica di coordinare armonicamente il contrasto dei differenti materiali, ha offerto alla fantasia dell'artista creatore tutta una particolare *tavolozza plastica* che in sostituzione della *tavolozza pittorica*, apre orizzonti infiniti e insospettate sorprese all'artista sensibile che, gli permette di trovare nel giuoco emotivo plurimaterico, una ricca e inesauribile fonte d'ispirazione. Le composizioni polimateriche, sono destinate ad arricchire le superfici spaziali di una nuova *dimensione emotiva* ed a sostituire tutte le pitture murali future.

Spiritualizzare la materia e orchestrarla armoniosamente con l'opposizione viva e diretta delle materie stesse le visioni umane della nostra epoca. Ecco il potere *suggestivo e rappresentativo* delle composizioni polimateriche, il cui avvenire è indiscutibilmente legato alla funzionalità architettonica e alle grandi epoche costruttive.

Idee per il '41. Futurista

Da "Meridiano di Roma", III, 17 gennaio 1937, n. 3

Chi ha un'idea elevata della universalità di Roma, più per il suo avvenire che per il suo passato, comprende quale importanza rivesta l'Esposizione mondiale del 1941.

Attirare gli occhi di tutto il mondo su una Roma nuova, differente dall'antica: come?

Per questo credo che il concetto di esposizione deve evadere, il più che sia possibile, nella mente degli organizzatori, per orientarsi sul concetto antieffimero, per la creazione di una città nuova, *aerea, marittima e ardentemente spirituale*.

Poiché siamo in tema di Roma e di esposizioni, mi si offre l'occasione di ricordare come nel 1923 al I Congresso Futurista di Milano, presentai uno *schema-progetto* di *Roma areopoli futurista*. Idea avvenirista, nella sua sintesi come nei dettagli, che immaginava una Roma costruita centinaia di metri d'altezza, dove il vecchio mondo *runderomane*, fosse guardato ben dall'alto attraverso giganteschi telescopi indagatori. A parte l'accento a quel mio progetto, apparentemente visionario, del 1923, il primo o dopo sarà realtà concreta e sovrastante uno dei tanti luoghi del globo, è certo che l'esposizione mondiale di Roma deve nascere e manifestarsi sotto un simbolo e un carattere tipicamente nuovi e del nostro tempo.

La Roma del '41, verrà dopo la mostra mondiale del 1937 Parigi, dove *arte e tecnica* d'ogni nazione saranno in palio, e dopo quella del 1939 di New York che in occasione del 150° anniversario della fondazione di questa città, sorgerà sotto l'insegna «*Per costruire il mondo di domani*».

Programmi spirituali e materialisti saturi di progresso e di audacia; non più dunque empirismi a empirismi avveniristi d'altri tempi, ma programmi futuristi in atto. Il carattere dell'esposizione dovrà essere nettamente singolare: il programma potrebbe essere quello di portare su un piano universale i principi che hanno dato origine al fascismo, vale a dire: «Attivismo: cioè nazionalismo, futurismo, fascismo». (Mussolini. Enciclopedia Treccani).

Questa considerazione apparentemente strana, ha il suo profondo significato, per la scelta della collaborazione delle forze individuali e collettive, per la valorizzazione delle attività nazionali, per

l'indirizzo ed il ritmo che deve assumere una così vasta e immensa manifestazione a cui sono legati i destini di Roma.

Convogliare dunque, in una parola, tutte le forze creatrici della gioventù di ogni paese a Roma, non in un'atmosfera turistica, transitoria, esclusivamente spettacolistica, bensì in modo di realtà audaci ma concrete, di certezze e di continuità estetiche e sociali. Spostare il *centro di attrazione* dalle altre capitali verso Roma, con la fondazione di una nuova capitale tripartita: *terrestre marittima ed aerea*.

La prima; centro delle avanguardie artistiche mondiali.

La seconda; il più grande centro marittimo del Mediterraneo.

La terza; il più grande centro aereo fra l'oriente e l'occidente.

Ma quello che a noi intellettuali interessa particolarmente è la creazione di questo nuovo centro artistico mondiale a carattere permanente. Senza entrare, prematuramente, nell'aspetto formativo e costruttivo di un tale centro o quartiere, attirerò l'attenzione sull'importanza che ha, in questo momento, di marasma intellettuale e sociale, Roma rinnovata.

Dato che il ciclo storico e spirituale delle grandi capitali è destinato a subire le varianti determinate dagli eventi, vedo e sento con quale interesse è seguita l'Italia e Roma dalle nuove generazioni artistiche e intellettuali di ogni nazione.

Promemoria per la fondazione di una Università d'Arte Murale

Da dattiloscritto non datato [ma: 1936-1940] presso MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, S V 8 C/1

La parola è oggi all'architettura. Per tutti gli artisti questa madre delle arti, fondatrice di comunioni spirituali, ha il compito di riportare nella palestra delle arti plastiche una nuova passione per lo spazio costruito, per l'ordine, la misura, la proporzione, al fine di esaltare un'animistica dell'attivismo contemporaneo. La nostra civiltà ci ha insegnato il valore dello splendore geometrico; la vita aerea, le nuove prospettive verticali. L'architettura, interprete delle contingenze umane, sta innalzando nello spazio il suo potente canto costruttivo, con tutte le esigenze tecniche e funzionali, quindi estetiche. Questi nuovi e meravigliosi blocchi di individualità collettive, che si profilano all'orizzonte nudi e muti mentre lanciano un monito agli artisti delle arti plastiche perché abbandonino il loro timido e meschino covile, privi di fantasia, attendono senza tregua l'ora del risveglio, affinché l'ermetismo delle loro superfici costruttive (ma inanimate) trovi nella fantasia creatrice dei nuovi maestri della plastica murale una risonanza vivente e profonda.

DALLA PLASTICA MURALE ALLE COMPOSIZIONI POLIMATERICHE

Dopo le esasperazioni pittoriche dei prospettici del Sei e settecento italiano, non abbiamo più avuto esempi tipici di nuove interpretazioni della pittura o della plastica murale. Per opera delle esperienze d'oggi si può affermare che è nata una nuova ottica dell'arte plastica.

La prospettiva si può considerare come superata dalla plastica murale, perché di per se stessa antimurale, e con essa tutti gli illusionismi ottici del chiaro-scuro e degli scorci, aderenti alla realtà. La geometria presiede le nostre creazioni, come la sintassi nella letteratura il contrappunto per la musica, quale linguaggio latente della composizione.

L'angolo retto è simbolo dell'equilibrio fra la materia – orizzontale – e lo spirito – verticale – . Le superfici si animano così di contorni, indipendenti dai piani tonali e cromatici, l'elemento formale interviene con la potenza evocatrice del chiaro-scuro-autonomo, cioè, inteso non nella sua ingannevole prospettiva del volume, ma come valore plastico costruttivo, per rompere e contrastare ciò che potrebbe persistere di troppo geometrico, e umanizzare l'astrazione delle superfici architettoniche. L'eloquenza plastica di un tal procedimento intensifica il significato espressivo del soggetto. Queste analogie e riflessi di azioni continue, fra oggettivismo e soggettivismo, contribuiscono a creare un'alternanza composita e vibrante, nell'espressione tecnica e rappresentativa. È fuori dubbio che gli elementi rappresentativi e la potenza suggestiva delle azioni umane, hanno raggiunto in questi ultimi anni una fisionomia così tipica da suggerire una intensa ispirazione e fornire un ampio respiro contenutista, che solo mediante le grandi superfici richieste dalla plastica murale è possibile fissare con forme significative.

La nuova architettura esige una altrettanto nuova e assoluta interpretazione plastica delle vaste superfici spaziali; è naturale quindi che a una nuova realtà architettonica corrisponda un'adeguata e nuova realtà tecnica plastica. Spiritualizzare la materia e orchestrarla armonicamente sopra le superfici spaziali, chiamate ad esaltare con il contrasto vivo e diretto delle materie stesse le visioni umane della nostra epoca. Ecco il potere suggestivo e rappresentativo delle composizioni polimateriche, il cui avvenire è indiscutibilmente legato alle grandi epoche costruttive che sono quelle dei grandi interrogativi nazionali dove l'artista se illuminato da una nuova fede può fare dell'uomo un dio.

L'insegnamento artistico in funzione architettonica è lo scopo del nuovo Centro Studi da me progettato, di cui l'idea prende origine negli stessi concetti che sono alla base della carta della Scuola.

Si tratterebbe di una istituzione superiore per architetti decoratori e per pittori e scultori che, terminati i loro studi regolari, intendono dedicarsi all'allestimento d'interni ed esterni, dove, accanto all'insegnamento teorico da parte di artisti e professori, gli studenti dovrebbero lavorare sotto la direzione di tecnici dei diversi generi d'arte murale. Scuola di elementi scelti, quindi, che ancora non è stata mai realizzata e che – è ben notare – non deve essere considerata né una scuola professionale di arti e mestieri, né una scuola d'arte decorativa.

Il progetto di questa istituzione fu da me prospettata nel 1935 a Parigi, e mi avevano dato la loro adesione per la parte direttiva, S.E. Marinetti, Paul Valéry e Eugène d'Ors. La sopravvenuta guerra etiopica non permise l'affettuazione [sic] del progettato Centro di Studi che doveva avere carattere internazionale. Anche qui a Roma proporrei in un secondo tempo di dare alla fondazione questo carattere.

Per gli studenti potranno essere istituite borse di studio, per favorire l'afflusso di essi dalle altre parti d'Italia. Gli studi dovrebbero durare due anni. Questa scuola d'arte murale esigerebbe come sede una nuova costruzione appropriata alle sue esigenze, ma in principio essa potrebbe trovare posto in un fabbricato già esistente e adeguatamente trasformato. L'arredamento principale riguarda le aule-laboratori. L'insegnamento è suddiviso in tre parti comprendente ciascuna cinque corsi: teorica, tecnica e pratica.

I. PARTE TECNICA (5 professori artisti)

1° corso: mosaico

(romano, veneziano, industriale ecc.)

2° corso: polimaterico

Intarsio

3° corso: affresco

4° corso: plastica

(ornamentale, figurativa)

(legno, pietra, stucco, metallo, ceramica, terracotta, ecc.)

5° corso: pittura murale

(tempera, encausto, smalto, olio, silicato, graffito, ecc.)

II PARTE PRATICA (7 insegnanti tecnici (artigiani))

1° corso: mosaico

2° corso: polimaterico

3° corso: affresco

4° corso: plastica (2 tecnici)

5° corso: pittura (2 tecnici)

III PARTE TEORICA (3 professori)

1° corso: funzionalità architettonica dell'arte murale

2° corso: Architettura

3° corso: corso di fantasia

4° corso: storia ed estetica

5° corso: 5 corsi straordinari di architettura, scultura e pittura (12 lezioni di artisti e professori italiani e stranieri)

SPESE DI IMPIANTO E D'ESERCIZIO

IMPIANTO

Adattamento d'un fabbricato già esistente L. 500.000

Arredamento

5 aule-laboratori	L. 150.000
Aula magna	60.000
2 aule piccole	60.000
Uffici (segreteria economato 2 sale direzione 2 sale professori)	30.000
servizi: (portiere uscieri guardaroba cucina-bar-servizi)	40.000
magazzini e depositi	20.000
biblioteca	50.000
Sala lettura	20.000

Dispositivo e macchina	20.000
------------------------	--------

L. 500.000

ESERCIZI

Stipendio Presidente	3.000
Direttore	36.000
Segretario	24.000
a riportare	63.000
Vice segretario	14.400
Economo	20.000
Capo usciere	10.000
portiere	6.000
4 uscieri	28.800
6 custodi	36.000
7 artigiani	168.000
4 aiuti artigiani	38.400
8 professori	192.000
3 corsi straordinari (12 lezioni)	18.000
	<u>L. 594.600</u>

materiale scolastico in uso

(da coprirsi in parte con

lavori per opere pubbliche) esercizio

105.400
<u>L. 700.000»</u>

Relazione descrittiva per piano urbanistico del Centro Alberghiero di Castelfusano. Lido di Roma, 1938

Da MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 052, S VII, B 7, c 3, Piano urbanistico del Centro Alberghiero di Castelfusano. Lido di Roma, 1938, manoscritto e dattiloscritto.

Arch. Enrico Prampolini – Roma – 1938

1) Piano urbanistico del Centro Alberghiero di Castelfusano. Lido di Roma

Centro per alberghi stagionali (estivo balneare) in riva al mare di Roma, a 20 km dal centro della città a Sud del Lido di Roma e a Nord della pineta di Castel Fusano.

Tanto la pianta come il prospetto inaugurano un nuovo ordine architettonico tecnico-estatico (aerodinamico).

L'Architettura di queste costruzioni legate fra di loro, ma indipendenti, hanno uno stile inconfondibile – quello di Prampolini – ispirato ai concetti artistici e scientifici dell'aerodinamica e della bioplastica. È il riassunto delle sue esperienze di artista e architetto, che trovano una ragione vitale, nella funzionalità architettonica di questa pianta e dell'alzata (prospetto).

La pianta curvilinea a segmento d'elissoide, è composto di un padiglione centrale destinato ai servizi in comune anche per gli estranei all'albergo. Caffè, restaurant, galleria, sale di ricevimento e da ballo.

Le costruzioni laterali, a destra e a sinistra sono destinati l'uno ad albergo di lusso, l'altro ad albergo extra-lusso. La sua struttura curvilinea a segmento d'elissoide, punta nella sua parte esterna sud verso il mare e il sole, mentre nella parte interna – raccolta – verso la pineta è l'ombra. Infatti ogni camera-ambiente è composta di un solarium, una camera da letto nel centro, e a nord verso l'ombra del soggiorno. Le didascalie della pianta chiariscono le caratteristiche e la funzione tutte le costruzioni-satelliti che sono raccolte nel vasto parco, oasi di riposo e di svago.

L'Albergo di lusso contiene 400 camere con tutti i servizi – solarium e soggiorno. L'Albergo extra-lusso, contiene 100 camere come sopra, inoltre 50 appartamentiini.

2) Prospetto schematico del Centro Alberghiero di Castel Fusano – Roma –

Le caratteristiche di questo prospetto schematico – come abbiamo accennato anche per la pianta – risiedono nella fisionomia aerodinamica di questa architettura di Prampolini.

È il sentimento del movimento, che prevale sia nelle linee andamentali e nelle mosse architettoniche, come nell'impiego dei volumi. È un voler sostituire alla rigidità dell'architettura razionale (che porta fatalmente alla caserma, alla fabbrica e alla prigione) uno stile del movimento, non disgiunto dalle esclusive necessità funzionali, quindi alle caratteristiche del soggiorno-Albergo.

Il complesso di questa costruzione è formata da un Padiglione centrale che getta a destra un'ardita pensilina verso il mare sopra una piscina e a sinistra lo stesso elemento strutturale-portante s'innalza arditamente verso il cielo portando con se una serie di terrazze destinate a caffè e restaurant all'aperto. In alto le antenne della radio.

Padiglione a sinistra è per l'Albergo di lusso, quello più piccolo a destra per quello Extra-lusso.

Queste costruzioni si innalzano a giorno da terra, su pilotis.

Tutto è sospeso, così anche nelle due parti centrali di ogni fabbricato lunghe terrazze coperte permettono di vedere da un lato la pineta dall'altra il mare. Delle monumentali strutture in cemento armato e metallo – come telai – sostengono le terrazze coperte e chiudono a destra e sinistra l'intera costruzione.

Questi progetti sono stati esposti all'es. Intern. Di New York – 1939.

Relazione descrittiva per albergo di lusso in via XXIII Marzo, Roma, 1938-39

Da MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 052, SVII, B 7, c 3, Albergo di lusso, via XXIII Marzo, Roma, 1938-39, manoscritto e dattiloscritto.

ALBERGO DI LUSSO – Via 23 Marzo – Roma (fra via Veneto e il Grand Hotel)

A) Disegno schematico del prospetto verso Via 23 Marzo.

La concezione che presiede questa costruzione di Albergo di Lusso e per Rappresentanze, nel centro elegante di Roma, fra Alberghi, Ambasciate e Ministeri, è di raggiungere – esteticamente e praticamente – il massimo della funzionalità monumentale. Questo in virtù del movimento frontale della facciata dovuto al contrasto fra l'orizzontalismo curvilineo della massa costruttiva, e il verticalismo geometrico della struttura portante che si affianca parallelamente alla parte centrale del

fabbricato. Questa struttura-aerea-portante, oltre a legare i terrazzi al corpo della costruzione, conferisce a questa una maggiore armonia e snellezza lineare.

B) ALBERGO DI LUSSO – Via 23 Marzo – Roma.

Disegno schematico del prospetto dal lato di Via Regina Elena.

In questa facciata posteriore dell'albergo (prospiciente la via regina Elena) si è stati vincolati dalle disposizioni governatoriali a mantenere la superficie continua degli altri fabbricati della strada. Così il ritmo continuo aumenta la monumentalità monoblocco della costruzione che s'innalza per 9 piani oltre il piano terra. La lieve rientranza della parte sinistra – sospesa su pilotis – permette di vedere l'altra strada. Questa parte rientrante esteticamente è anche giustificata da un differente materiale da rivestimento.

ALBERGO DI LUSSO – Via 23 Marzo – Roma.

C) Pianta schematica del piano terreno.

Le didascalie contenute nella pianta illustrano chiaramente la funzione dei vari ambienti.

La conformazione dell'area – che si attesta alla confluenza di due strade (Via Regina Elena e Via 23 Marzo) – presenta dei problemi di non facile soluzione per la sua asimmetria.

Il giardino-pensile-artificiale, sopra questo piano-terra oltre a conferire un aspetto di viva gaiezza permette di illuminare con uno speciale sistema di lucernari gli ambienti sottostanti evitando il cortile.

D) Pianta schematica dei piani-tipo delle camere da letto:

Anche da questa pianta schematica del piano tipo (per camere a un letto, a due e per piccoli appartamenti) risulta evidente il movimento curvilineo perimetrale, quindi anche interno, questa concezione oltre a togliere ogni carattere di rigida monotonia agli ampi corridoi di disimpegno e di comunicazione fra la scala monumentale a spirale e quella di servizio, presenta una felice soluzione d'impiego spaziale e prospettico del tutto nuovo. L'Area è utilizzato al massimo rendimento. Ogni piano ha 43 camere da letto utili con servizi completi. L'Albergo è di nove piani, contiene 400 camere, oltre al piano terra, con le botteghe, gli uffici, i servizi, le sale di ricevimento e rappresentanza.

Relazione descrittiva per albergo di Ia categoria in via Quattro Fontane, Roma, 1939

Da MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 052, SVII, B 7, c 3, Albergo "via Quattro Fontane", Roma, 1939, Ia categoria, manoscritto e dattiloscritto.

ALBERGO "Via Quattro Fontane" Roma 1939. Ia Categoria. a carattere utilitario e di transito. Centro di Roma.

E) Prospetto della facciata:

Il prospetto della facciata nasce dalla pianta: entrambi si sviluppano nei rapporti del quadrato (osservare anche le finestre).

Le esigenze imponevano il vincolo di un sottopassaggio stradale per veicoli e pedoni. Per ragioni urbanistiche, d'igiene, quindi di riposo, si è evitato di fare a cedere su la facciata (prospiciente la stretta e movimentata strada di traffico Via Quattro Fontane) le camere da letto.

Nei due corpi avanzati laterali, come nel piano terra si affacciano solo le botteghe, i servizi e i corridoi.

Sopraelevato al piano stradale e al passaggio obbligato s'innalza un giardino pensile, al quale si accede dall'esterno con una scala situata nel sottopassaggio – internamente – dai saloni dell'albergo.

F) Pianta del suddetto albergo:

L'Area di questo albergo situato frontalmente fra una strada stretta di grande traffico (Via Quattro Fontane) e lateralmente da costruzioni esistenti, ha imposto la necessità di arretrare la facciata e innalzare le camere perimetralmente, affacciandole sopra il giardino pensile del piano sopraelevato. Questa soluzione permette una utilizzazione più razionale e contemporaneamente una maggiore “intimità” ambientale.

Camere utili 120 – Letti 160 – Tutte le camere con bagno e doccia.

Le opere di arte figurativa negli edifici pubblici. Appunti per un provvedimento legislativo che stabilisca una percentuale obbligatoria per gli artisti.

Da “Mediterraneo futurista”, V, aprile 1942, n. 12 e manoscritto e dattiloscritto datato 26 marzo 1942 presso MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 049, S VII B4 B C1- C2

Nel febbraio del 1933 sul “Tevere” e successivamente sulla rivista “Augustea” di Ciarlantini, nel maggio 1934, con una lettera aperta all’Ecc. Biagi allora Sottosegretario alle Corporazioni, sollevai per primo la questione della necessità di destinare a favore degli artisti delle arti figurative una percentuale (dal 2% al 3%) sullo importo totale della spesa per le costruzioni di edifici pubblici.

Questa mia proposta –naturalmente- fu ostacolata dalle autorità competenti di allora e non ebbe esito.

Solo il pittore Mario Sironi e lo scultore Domenico Rambelli intervennero –in “Augustea”- appoggiando la mia proposta.

Ritengo che essa, specie in questo momento, sia quanto mai attuale per l’orientamento estetico, etico ed economico delle arti plastiche, e pertanto le riassumo nei seguenti capoversi:

1. È necessario, anzitutto, rendere esecutivo tale provvedimento mediante un decreto legge che ne assicuri l’obbligatorietà (si rammenta che analogo provvedimento venne a suo tempo preso dalla segreteria del P.N.F. ma senza esito favorevole)
2. È necessario affidare l’esecutorietà ed il controllo di tale provvedimento legislativo ad una commissione o ad un comitato corporativo paritetico fra datori di lavoro e lavoratori; in questo caso fra i rappresentanti degli enti interessati alla costruzione degli edifici pubblici e i rappresentanti degli artisti.
3. È necessario che i rappresentanti degli Enti governativi e pubblici siano scelti fra i tecnici del Ministero dei Lavori Pubblici, del Partito (per case del Fascio, della Gil, per le Colonie

- estive ecc.), dell'Opera Nazionale Combattenti, dell'Opera Nazionale Dopolavoro, della Direzione degli italiani all'Esteri, delle Consulte Provinciali, governatoriali e comunali; i rappresentanti degli artisti saranno scelti fra gli iscritti all'organizzazione sindacale delle Belle Arti, e specificatamente tra coloro che per attitudini organizzative e competenza tecnica abbiano dimostrato di conoscere la funzione architettonica delle arti figurative.
4. I membri di questo comitato, composto in eguale numero (artisti e tecnici), resterà in carica (non rinnovabile) non più di tre anni (per evitare il pericolo di eventuali favoritismi).
 5. Il comitato per le arti figurative dovrebbe avere i seguenti compiti:
 - a) Predisporre un censimento fra gli artisti sindacati, scegliendo fra questi gli artisti idonei a poter eseguire con dignità artistica opere impegnative e rispondenti alla funzionalità ideologica e architettonica delle costruzioni (questo per evitare, tra l'altro, che si passino ordinazioni per poi dichiarare inadatte le opere eseguite, con grave danno morale ed economico dell'artista);
 - b) Predisporre un censimento annuale delle opere pubbliche in costruzione, siano esse statali, parastatali, provinciali, comunali o comunque di importanza civile rappresentativa;
 - c) Assegnare annualmente agli artisti secondo le loro capacità artistiche e di mestiere le ordinazioni di opere d'arte figurativa;
 - d) La somma assegnata per ogni singola ordinazione deve essere devoluta esclusivamente all'artista creatore, mentre il lavoro artigianale o industriale di esecuzione (mosaico, marmo ecc.) dovrà essere compensato a parte.
 6. Per evitare il dilettantismo e l'arembaggio dei quattromila artisti iscritti al Sindacato, si dovrà costituire un'apposita categoria di artisti per l'arte plastica murale, includendo quelli che si dedicano particolarmente a tale attività artistica; a tale scopo sarà opportuno creare gli albi di categoria a somiglianza di quello dei giornalisti, cioè suddiviso in professionisti e praticanti. I professionisti siano scelti fra coloro i quali abbiano già eseguito opere d'arte figurativa per edifici governativi; quelli che ancora non abbiano eseguito opere del genere, apparterranno alla categoria dei praticanti; e solo dopo avere acquistato una esperienza tecnica a fianco dei colleghi saranno proposti da questi (con almeno tre firme) al passaggio nella categoria professionisti.
 7. Inoltre dovrà essere promossa biennialmente una Mostra di Plastica Murale (a somiglianza delle tre già da noi effettuate) rivolta a potenziare e mettere in rilievo l'attività degli artisti che intendono dedicarsi alle grandi composizioni delle opere d'arte figurativa destinate all'edilizia pubblica. Da questa Mostra saranno scelti i migliori, chiamati così ad alimentare la categoria di questi nuovi professionisti dell'arte plastica murale.

8. È bene tener presente che fra i quattromila artisti iscritti al Sindacato delle Belle Arti, è noto che non più di 70 pittori e 40 scultori sono oggi in grado di affrontare la creazione di opere impegnative capaci di armonizzare con i complessi costruttivi della nuova architettura.

Enrico Prampolini

Prefazione a Introduzione all'architettura funzionale

Da A. Sartoris, *Introduzione alla architettura moderna*, Hoepli, Milano 1943, pp. IX-XIV

HO CONOSCIUTO ALBERTO SARTORIS all'estero, in uno di quei convegni d'arte d'avanguardia così frequenti ed operosi del dopoguerra 1914-1918.

Convegni singolari ove pochi pionieri del mondo delle lettere e delle arti, partiti dai cinque continenti, si ritrovavano attratti molecularmente più da forze magiche che spinti da necessità utilitarie per conoscersi e conoscere reciprocamente uomini e idee.

In quelle riunioni si gettavano le basi di estetiche audacemente novatrici – apocalittiche talvolta – che il tempo doveva destinare poi, come è avvenuto, a costituire il meraviglioso lievito delle arti nuove del nostro tempo, a influenzare le generazioni presenti e, certo, quelle future.

Sartoris in realtà lo conoscevo meno superficialmente; avevo infatti potuto misurare la sua generosità d'animo e la tipicità dei suoi silenzi eloquentissimi e interrogativi, che nascondevano una natura fattiva.

In quel primo e non ultimo convegno (alla Sarraz [Svizzera]) di autentiche personalità avevo potuto constatare e apprezzare il prestigio dell'uomo: egli era l'italiano nuovo dal quale si attendeva una parola rivelatrice in fatto di architettura e d'arte.

L'interesse che egli aveva suscitato procedeva anche da quell'atmosfera di fede che sembrava aleggiare intorno alla sua figura di iniziato ad un nuovo verbo artistico: Sartoris costituiva un centro d'attrazione.

Ho trovato così in Sartoris l'uomo nuovo, la rivelazione in atto, lo schiudersi di un mondo di idee, nuclearmente irradiante.

L'uomo-artista, l'architetto-poeta, l'esteta-teorizzante, armato di affilatissimi concetti, rari ed inediti.

L'uomo-artista, tutto permeato di intima idealità futurista, è un mistico dell'azione, logicamente lontano, ed estraneo, da ogni ragione speculativa, anche se filosofica.

Egli concepisce il mondo e le cose, gl'individui e le opere come elementi generatori e propulsori, funzionanti ai fini di uno scopo ideale: l'arte.

Per questo salutiamo in Sartoris uno dei massimi esponenti dell'avanguardia artistica mondiale.

Presente nelle capitali europee ed extra-europee, in contatto diretto con i maggiori artisti, architetti e scultori delle nuove tendenze – ed epistolarmente in relazione con molti di questi – egli è al corrente delle ultime esperienze tentate, delle ultime conquiste raggiunte.

Architetto-poeta dell'idea funzionale nell'architettura, come noi futuristi precorre i tempi.

È un pioniere della sua idea: come Marinetti, Boccioni e Sant'Elia. Vede al di là delle contingenze e segna le vie future del divenire dell'architettura, proclamando l'importanza dei valori spirituali e lirici anche in questo campo dell'arte.

La sua attività d'architetto si concreta in realizzazioni ispirate ai concomitanti principii del razionalismo e del funzionalismo.

Costruendo e progettando, ad esempio, il complesso delle “cellule operaie” a Ginevra, l'edificio delle “comunità artigiane fasciste” a Torino, il “teatro d'avanguardia” a Ginevra, la “città a cingoli” a Parigi, la “cattedrale di N.S. del Faro”, e la “città satellite” di Rebbio, Alberto Sartoris ha dato vita ad opere dove teorie ed esperienze si trovano realizzate – simultaneamente – in costruzioni di un raro equilibrio di rapporti strutturali.

Opere nelle quali vediamo profilarsi l'ingegno di un architetto che, dopo Sant'Elia, può considerarsi il più genuino rappresentante del concetto architettonico futurista.

Sartoris è poi uno “stilista”. Seguendo la concezione urbanistica santeliana, si è coraggiosamente imposto l'assunto di risolvere – anche lui – il problema delle costruzioni destinate alle grandi collettività, e in ciò si è avvalso delle più aggiornate ricerche della tecnica, recando il contributo di uno stile personale, mediterraneo, italiano.

Esegeta e teorico del razionalismo e del funzionalismo, concepiti quali espressioni ideali dell'architettura, Sartoris indirizza le sue teorie verso un dogmatismo che tende a universalizzare l'idea costruttiva. Il razionalismo è per lui – in sintesi – la regola per costruire con l'essenziale, mentre il funzionalismo è l'espressione del razionalismo in atto.

Intorno a questi sistemi costruttivi si sono accese le più vivaci discussioni e polemiche, s'è addirittura formata una vasta letteratura in materia, alla quale Sartoris ha contribuito con la sua poderosa e geniale opera, veramente fondamentale, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, con la quale ha messo un punto fermo, inequivocabile ed esauriente, sull'argomento.

Con questa, ed altre importanti pubblicazioni, partendo da presupposti estetico-filosofico-sociali, ha formulato e risolto una volta per sempre i problemi dell'architettura d'oggi, istituendo i prolegomeni di un'arte nuova.

Lo vediamo – il nostro architetto – in avanscoperta, con lo sguardo fermo, vivo, volitivo; nelle sue pupille goniometriche si legge la certezza di una fede vissuta fra esperienze e concrete realizzazioni. E se ci è dato scorgere nei suoi occhi cenni d'interrogazione, non dobbiamo ascrivere ciò ad esitazione o a dubbio, ma al suo desiderio di sondare l'avvenire per scoprire in esso la legittimazione della propria missione.

L'attività di Sartoris esegeta, è quanto mai alacre; essa si sviluppa in un ben largo dominio: dai postulati del funzionalismo architettonico a quelli dell'astrazione plastica; due manifestazioni della spiritualità artistica creatrice, due espressioni dello stile purista che egli ha fatto conoscere in Italia e all'estero con la singolare sua opera di scrittore poliglotta, che ha al suo attivo pubblicazioni, conferenze, articoli in riviste e giornali d'ogni paese.

A questo “Giorgio Vasari” del nostro tempo, architetti, pittori e scultori nuovi, devono l'interpretazione e la divulgazione delle loro opere.

Ma Sartoris – come noi – anzitutto ha fede nei precursori, e ad essi ha dedicato i migliori suoi saggi, così tipicamente chiarificatori.

Sartoris saggista, evocatore del dramma plastico di questo e di quell'artista, è un mirabile interprete di personalità, un sagace indagatore di valori; soprattutto è un comprensivo, che nel tormento di un creatore sa scoprire quanto di umano e quanto di ideale, quanto di volontà e quanto di vocazione partecipa alla epifania d'un'opera d'arte.

Roma, marzo 1943-XXI

Architettura e arte polimaterica

Da “Documenti d’arte d’oggi” apparso nel fascicolo del 1955 e edito nel 1956. Dattiloscritto non datato anche presso l’Archivio Prampolini col titolo *Sintesi delle Arti. Architettura e Arte Polimaterica*.

Dai presupposti sull’entità di rapporti fra architettura funzionale e arte polimaterica, fra l’unità d’intenti dell’architetto, del polimaterista e dell’artigiano (che interviene talvolta nella realizzazione pratica del polimaterico) appare chiaro il manifestarsi di una tendenza collaborazionista e l’affermarsi di un principio a finalità collettive nelle arti; fenomeno sociale del nostro tempo che pone anche le arti al servizio delle masse.

L’opera d’arte *polimaterica* – risultante da un’armonica collaborazione – identificandosi con l’architettura entra così in una fase estensiva a funzione etica. Espressione artistica connaturata alle esigenze delle società dei tempi nuovi essa è destinata – per la sua stessa struttura tecnica a carattere funzionale – a divenire uno strumento spirituale di utilità pubblica. E quale ne è l’ultima finalità? Questa: di elevare il tono dell’individuo e delle masse con la presenza, in ogni spazio architettonico adeguato (dalla casa-cellula alla fabbrica, dalla costruzione privata a quella pubblica) di un elemento animistico che parli con un linguaggio plastico suo proprio all’anima collettiva, collaborando pertanto al potenziamento spirituale di essa. Conclusosi il periodo romantico con le ultime correnti artistiche rivoluzionarie, superati gli individualismi e la sopravvalutazione dell’io e del singolo, l’arte passa da espressione individuale a manifestazione collettiva e si avvia verso una nuova concezione panteista del mondo e delle cose.

I sintomi prenomi notori di un tale orientamento li ritroviamo già affermati nel binomio *Arte-Vita*; binomio che si identifica con quello *Tecnica-Organizzazione*; aspetti mediati del nuovo ordine spirituale e sociale che tende alla *Sintesi delle Arti*.

Mentre la civiltà meccanica ha esaurito il proprio compito etico e storico, si delinea l’avvento di una nuova civiltà: la civiltà scientifica; ad essa noi, artisti novatori, guardiamo da tempo con fede come ad un mistero che sta per svelarsi e come un nuovo umanesimo: un *Umanesimo Scientifico*.

Palazzina ai Parioli

Da “Edilizia moderna”, n. 52, giugno 1954

Il progetto della costruzione è dell’Ing. Arch. Davide Pacanowski.

Il Monte dei Parioli è la «vedette» dei quartieri di Roma.

I romani ed i cosmopoliti se lo contendono.

Dal viale Parioli, prospiciente la valle delle Belle Arti, si notano fra le costruzioni recenti due singolari villini inquadrati fra un intenso verde di alberi ed una antica casetta del quattrocento detta la «casa del Prete».

Queste due costruzioni moderne dell'architetto Pacanowski non contrasta affatto con l'eleganza – quasi rustica – di quel frammento rinascimentale.

L'architettura delle case d'abitazione d'oggi raramente è studiata con slancio creativo. Le teorie e le esperienze del razionalismo, del funzionalismo e dell'architettura cosiddetta «organica» hanno offerto, è vero, molti elementi costruttivi all'architettura contemporanea, ma hanno altresì compromesso l'azione pratica di molti architetti non avveduti.

L'architetto Pacanowski – tecnico già oramai noto – è anche un *architetto-artista*: e qui in Italia non è nuovo nel mantenere fede sia alle esigenze di un suo stile particolare sia a quelli del cliente o del costruttore.

I due villini che si innalzano nella zona ridente dei Parioli costituiscono un esempio tipico di ardire e di eleganza costruttiva, di armonia di pieni e di vuoti, strutturali e funzionali.

Una pensilina curvilinea unisce queste due costruzioni, la cui caratteristica è data dall'impiego di vaste terrazze panoramiche a fortissimo sbalzo, che formano la base di sviluppo dell'intera massa architettonica.

Queste terrazze – avancorpi sospesi nel vuoto – creano quasi un secondo ambiente all'aperto, un giardino di casa con portafiori inseriti nello spessore del solaio.

Entriamo in uno dei villini: è a tre piani, con attico, ed è unito con l'altro non solo dalla pensilina ricoperta di verde, ma anche da un altrettanto verdissimo giardino, dove la vegetazione parte dall'«opus incertum» – dal pavimento in travertino – e sale fino alle pareti rustiche degli ingressi.

Davanti alla scala vi sono dei «passaggi-corridori» che disimpegnano i servizi con le camere da letto, e permettono inoltre d'illuminare superiormente gli «sfondati» della scala.

Nell'ingresso si riprendono alcuni elementi dei rivestimenti in travertino dell'*esterno*, sì che pare che questo entri nell'*interno*.

Uno zoccolo in maiolica bleu-scuro, soffitto rosso «sangue di drago», una indovinata decorazione in mosaico e ceramica dello scultore Cascella (l'autore anche della fontana in fondo al giardino), offrono a quest'ingresso una signorilità singolare e una intimità fresca e suadente.

Questa poesia dell'ambiente, che nasce armonizzando le esigenze dell'architettura e la psicologia del cliente, è una delle peculiari caratteristiche del Pacanowski.

Nei suoi arredamenti tipici il nostro architetto ha studiato la coerenza fra la struttura ambientale e gli elementi vitali che animano l'ambiente stesso, guardando al gusto del secolo, all'armonia dei rapporti di forma e colore e all'uso dei materiali con criteri nuovi. Osserviamo, ad esempio, questa vasta sala di soggiorno esposta sud-ovest, verso il giardino. Essa vada un angolo intimo con un caminetto sospeso da terra un una mensola sinusoidale, ad una scaletta, aperto, in marmo nero del Belgio, rivestita da una passatoia di colore rosso cinabro. Nel pavimento in *parquet* di legno, si stacca sotto il caminetto un altro pavimento circolare in maiolica blu-grigia con riflessi marrone. Dall'altra parte il soggiorno spazia verso due vetrate che si aprono sulle terrazze panoramiche. Una vetrata con cristalli curvi, sostenuti con montanti in materia plastica trasparente (plexiglas), limita la spalliera curva del divano – in panno grigio e viola trapuntato – e prosegue a sinistra, concludendosi con un piccolo mobile sporgente in mogano scanalato, che racchiude un radio-grammofono.

Divani e poltrone di panno bleu-oltremare e di raso rigato bicolore celeste e viola completano l'ambiente.

A destra si apre – attraverso porte – pareti mobili a «coulisses» – la sala da pranzo sobria nella sua spazialità ambientale. La luce elettrica, indiretta, è applicata in un'intercapedine verticale d'angolo;

immobili – sempre in mogano lucido – sono innestati in parte nelle pareti per guadagnare spazio e stile, architettandosi nell'armonia della sala, mentre la curvilinearità dei tavoli e delle seggiole nella loro raffinata eleganza tutta attuale non dimentica il richiamo a quell'altra squisita eleganza dei nostri mobili del Settecento.

Questi arredamenti, come altri ancora, che l'architetto Pacanowski ha realizzato, stanno a dimostrare le infinite possibilità stilistiche che l'architettura d'oggi offre quando essa sia nelle mani di un maestro del gusto, che sappia unire all'esperienza del tecnico anche la sensibilità dell'acuto conoscitore dei problemi pratici della casa d'oggi.

Referenze fotografiche

Fig.1. Da: *Galleria Giorgi. Prampolini*, Giorgio Giorgi, Firenze 1970

Fig. 2, 53, 55-56, 63, 77-78, 111, 113, 115, 122, 134, 135. Da: Oliva A. B. (a c. di), *Prampolini: 1913-1956*, catalogo della mostra: Modena 1985-1986, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1985, p. 168, 92, 172, 179, 189, 171, 180, 62, 63, 169

Fig. 3. Da: "Il Piccolo Giornale d'Italia", III, 29-30 gennaio 1914, n. 29

Fig. 4. Da: "Noi", serie I, II, n. 1-2, febbraio 1918, p. 14

Fig. 5-6-8-9-10-11, 30, 119. Da: Fonti D. (a c. di), *Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, catalogo della mostra: Roma 2006-2007, Skira, Milano 2006, pp. 39, 42, 48, 54, 72, 67, 75, 47

Fig. 7. Da sito internet: <http://www.futur-ism.it/>

Figg. 12-13-16-25-26-27, 45, 65-66-67, 79-80, 85, 110, 112. Da: Crispolti E., Siligato R. (a c. di), *Prampolini dal Futurismo all'informale*, catalogo della mostra, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, pp. 409, 250, 181, XVI, XVII, 236, XL, 361, 362, XL, 409, XLVI, 352, 360

Figg. 14-15. Da: "Noi", serie II, I, n. 10-11-12, 1925, pp. 12, 13

Fig. 17. In MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII B [2 XVII], 1 C8, 1, fotografia

Fig. 18, 21. Da: "Noi", serie II, I, n. 3-4, giugno-luglio 1923, p. 6, 11

Fig. 19. In MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII B [2 XVII], 1 C1, 1, fotografia; anche in "Noi", serie II, I, n. 3-4, giugno-luglio 1923, p. 12

Fig. 20. In MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII B [2 XVII], 1 C3, 1, fotografia; anche in "Noi", serie II, I, n. 3-4, giugno-luglio 1923, p. 12

Fig. 22. In MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII B [2 XVII], 1 C2, 1, fotografia

Fig. 23. In MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 032, S VIII B [2 XVII], 1 C4, 1, fotografia

Fig. 24, 54. Da: Crispolti E., Sborgi F., (a c. di), *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1997, p. 267, 278

Figg. 28-29, 38. Da: Fillia, *La nuova architettura*, UTET, Torino 1931

Figg. 31-32, 101-102-103. Da: Ciucci G., Muratore G., (a c. di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano 2004, pp. 308, 310, 332, 334

Fig. 33. In MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 051, schizzi a penna sul retro di manoscritto non datato (VII, B6, C6)

Fig. 34, 109. Da: “Natura”, febbraio 1936, p.28, 29

Figg. 35, 37. Da: Alfieri D., Freddi L. (a c. di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, catalogo della mostra, Roma 1932, s. e., Roma 1933, pp. 122, 247

Figg. 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48. Estratto da “Natura”, giugno 1933, n. 6, pp. 12, copertina, 3, 6, 7, 10

Fig. 40. Da: “Emporium”, XXXIX, vol. LXXVIII, settembre 1933, n. 465, p. 160

Figg. 49-50-51, 98-99-100, 108. Da: *Prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*, catalogo della mostra, Stile Futurista, Torino 1934, pp. 9,10, 11, copertina, 32, 18, 26

Fig. 52. Da: *2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa: ottobre-novembre 1936, Roma, Mercati traianei / organizzata dal Movimento futurista*, catalogo della mostra, Edizioni futuriste di Poesia, Roma 1936

Figg. 57-58-59. Da: P.N.F., *Mostra autarchica minerale italiano. Documentario*, Direzione della mostra autarchica del minerale italiano, Roma 1939, p. 97, 113, 114

Figg. 60-61-62. Da: *Muri ai pittori: pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1999, p. 183

Fig. 64. Da: “L'Architettura Italiana”, XXXVI, ottobre 1941, n. 10, p. 306

Figg. 68-69-70, 88. Da: Battaglia Olgiati D., Meneguzzo M., (a c. di), *Arte come architettura: una lettura futurista*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007, pp. 44, 45, 47

Fig. 71. Da: “Emporium”, vol. LXXIII, aprile 1931, n. 436, p. 231

Fig. 72. Dal sito internet: http://www.militiacomo.org/joomla/images/monumento_caduti.pdf

Figg. 73-74. Da: Costanzo M., De Propriis M., *Sant'Elia e Boccioni: le origini dell'architettura futurista*, Mancosu, Roma 2006, p. 109

Fig. 75. Da: Cohen J-L., *André Lurçat 1894-1970. Autocritica di un maestro moderno*, Electa, Milano 1998, p. 118

Fig. 76. Da: “Edilizia moderna”, IX, aprile-giugno 1938, n. 27-28 p. 35

Figg. 81-82-83-84, 87, 89. Da: *Enrico Prampolini, 1894-1956: continuità dell'avanguardia in Italia: Galleria civica, 1978, gennaio-marzo*, catalogo della mostra, Cooptip, Modena 1978, pp. 41, 29, 35, 39, 33, 43

Fig. 90. In MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, schizzo a matita per architettura polimaterica sul retro di manoscritto (V, 8, F, a/5) databile tra il 1935 e il 1936

Figg. 91-92-93. Da: “Architettura”, XII, settembre 1933, n. 9, pp. 589, 590, 591

Fig. 94. Rielaborazione grafica Eva Ori.

Figg. 95-96. Da: Bertarelli L.V. (a c. di), *Roma e dintorni*, Touring club italiano, Milano 1938

Fig. 97. Da: Sartoris A., *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Hoepli, Milano 1935, p. 23

Fig. 104. Da sito internet: <http://www.futur-ism.it/>

Fig. 105. Foto presso Bar Bulloni, Milano.

Figg. 106, 123. Da: Prampolini E., *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, O.E.T. Edizioni del Secolo, Roma 1944, p. 27, copertina

Figg. 107, 114, 117-118. Da: Menna F., *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1967, s.p., fig. n. 84, s.p., fig. n. 263, pp. 13, 25

Fig. 116. Da: Calvesi M., Coen E. (a c. di), *Boccioni. L'opera completa*, Electa, Milano 1983, p. 427

Fig. 120-121. Da: Caramel L. (a c. di), *Prampolini e Burri e la materia attiva*, catalogo della mostra, Fonte D'Abisso Arte, Milano 1990, p. 29, 35

Fig. 124. Da: *Guide officiel de la section italienne a l'Exposition Coloniale. Paris 1931*, Publicité De Rosa, Paris, 1931

Fig. 125-126-127-128-129-130. Da: *Peinture murales de Prampolini a l'Exposition Internationale Coloniale*, Micouin, Paris 1931

Figg. 131-132-133. Da: "Rassegna di Architettura", VI, gennaio 1934 n. 1, pp. 22, 19, 20

Figg. 136, 139. Da: *Angiolo Mazzoni (1884-1979). Architetto nell'Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra: Bologna 1984-1985 Grafis Edizioni, Bologna 1984, pp. 138, 139

Figg. 137-138. Da: *Futurismi: aeropittura aeropoesia architettura nel Golfo della Spezia, La Spezia, 8 dicembre 2007-24 febbraio 2008*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia, La Spezia 2007, pp. 106, 104

Figg. 150-151-152 Per gentile concessione dell'Ufficio delle Poste Italiane Trento centro

Fig. 153. Lista G., Masoero A. (a c. di), *Futurismo 1909 - 2009 Velocità+Arte+Azione*, Skira, Milano 2009, p. 433

Figg. 154-155. Da Papi G. (a c. di), *Aprilia: città della terra: arte, architettura, urbanistica*, Gangemi, Roma 2005, p. 123, 121

Fig. 156. Da sito internet: travel.michelin.com

Figg. 157-158-159. Per gentile concessione di A. U. Pfister

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Monografie, cataloghi di mostre e atti di convegni

2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa: ottobre-novembre 1936, Roma, Mercati traianei / organizzata dal Movimento futurista, catalogo della mostra, Edizioni futuriste di Poesia, Roma 1936

6. Convegno "Volta" promosso dalla classe delle arti: Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative: Roma, 25-31 ottobre 1936-XIV, Reale Accademia d'Italia, Roma 1936

12. Mostra d'arte futurista novecentista strapaesana: pittura, scultura, architettura, bianco e nero, ceramica. Mantova, Teatro Scientifico, Sala del Medagliere, 23.XII.1928-15.I.1929, catalogo della mostra, S.P.E.S., Firenze 1979

23. Mostra futurista di aeropittura (41 aeropittori) e di scenografia (mostra personale Prampolini), Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1931, catalogo della mostra, Studio per edizioni scelte, Firenze 1979 (1931)¹

V Triennale di Milano: catalogo ufficiale, Milano 1933, 2 voll.

VII Triennale di Milano. Guida, Milano 1940

XLI Mostra della Galleria di Roma con le opere del pittore futurista Enrico Prampolini, catalogo della mostra, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1941

80 exposition Prampolini, Garagnani, Paris 1929

Angiolo Mazzoni (1884-1979). Architetto nell'Italia tra le due guerre, catalogo della mostra: Bologna 1984-1985 Grafis Edizioni, Bologna 1984

Angiolo Mazzoni (1884-1979): architetto ingegnere del Ministero delle comunicazioni, Atti del Convegno di studi tenuto a Firenze nel 2001, Skira, Milano 2003

Angiolo Mazzoni e l'architettura futurista, Cesar, Roma 2009

Art & publicité, 1890-1990. Exposition réalisée par Centre Georges Pompidou, catalogo della mostra, Editions du Centre George Pompidou, Parigi 1990

Disegni inediti e dipinti di Prampolini, catalogo della mostra: Milano 1970, Arte Centro, Milano 1970

Dopo Sant'Elia, Belforte, Livorno, 1986 (1935¹)

Enrico Prampolini alla Saletta, catalogo della mostra, E. Bassi e Nipoti, Modena 1954

Enrico Prampolini. Galleria Narciso, 31 ottobre-20 novembre 1963, catalogo della mostra: Torino, s.e., Torino 1963

Enrico Prampolini, 1894-1956: continuità dell'avanguardia in Italia: Galleria civica, 1978, gennaio-marzo, catalogo della mostra, Cooptip, Modena 1978

Enrico Prampolini: protagonista dell'avanguardia e del rinnovamento artistico italiano: dall'8 al 25 aprile 1978: Centro comunale di cultura, Valenza, catalogo della mostra, s.e., Valenza 1978

Enrico Prampolini: taccuini inediti 1942-1956, catalogo della mostra: Modena 1991-1992, Nuova Alfa, Bologna 1991

Enrico Prampolini, catalogo della mostra: Milano 2002-2003, Galleria Arte Centro, Milano 2002

Futurismi: aeropittura aeropoesia architettura nel Golfo della Spezia, La Spezia, 8 dicembre 2007-24 febbraio 2008, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia, La Spezia 2007

Galleria Giorgi. Prampolini, Giorgio Giorgi, Firenze 1970

Gli Annitrenta: arte e cultura in Italia, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1983 (1982¹)

Grande esposizione nazionale futurista: quadri, complessi plastici, architettura, tavole parolibere, teatro plastico futurista e moda futurista, catalogo della mostra: Milano-Genova-Firenze, 1919, Studio per edizioni scelte, Firenze 1919

Guida della mostra della rivoluzione fascista, Vallecchi, Firenze 1932

Guida della sesta Triennale di Milano, catalogo della mostra, SAME, Milano 1936

Guide officiel de la section italienne a l'Exposition Coloniale. Paris 1931, Publicité De Rosa, Paris, 1931

Il Nuovo stile Littorio. Progetti per il palazzo del Littorio e della Mostra della rivoluzione fascista in via dell'Impero, Bertarelli, Milano 1936

Il Foro Mussolini, Bompiani, Milano 1937

Mario Sironi: il mito dell'architettura, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1990

Mostra della Rivoluzione Fascista, Archivio Centrale dello Stato, Roma 1990

Muri ai pittori: pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1999

Noi 1917-1925, Spes, Firenze 1981

Novecento. Arte e storia in Italia, catalogo della mostra, Skira, Milano 2001 (2000¹)

Oltre il 2%: l'arte negli edifici pubblici, ipotesi e prospettive, atti del Convegno, Modena, 2-3 luglio 1993, Teatro Fondazione Collegio S. Carlo di Modena, s.e., s.l., s.d.

Omaggio a E. Prampolini (1894-1956), catalogo della mostra: Bergamo 1967, Galleria Lorenzelli Bergamo 1967

Peintres futuristes italiens: du 27 décembre 1929 au 9 janvier 1930, Galerie 23: conférences les 4 et 9 janvier par F.T. Marinetti de l'Académie d'Italie, catalogo della mostra, Micouin, Paris 1929

Peinture murales de Prampolini a l'Exposition Internationale Coloniale, Micouin, Paris 1931

Pittura aeropittura futurista: arazzi, architettura, giocattoli. Prima mostra triestina, 6-20 marzo 1931, catalogo della mostra, Tip. del P.N.F., s.l., 1931

Prampolini et les peintres et sculpteurs futuristes italiens: Depero, Dottori, Marasco ... : 28 reproductions / préface par F. T. Marinetti; La plastique futuriste par Prampolini, Belforte editore libraio, Livorno 1987

Prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista, catalogo della mostra, Stile Futurista, Torino 1934

Prima mostra triennale delle terre italiane d'oltremare: Napoli, 9 maggio-15 ottobre 1940, catalogo della mostra, S.A.I.G.A., Genova 1940

Prima Quadriennale d'arte nazionale, E. Pinci, Roma 1931

Ritratto di un'idea: arte e architettura nel fascismo. 11 maggio-21 luglio 2002, Palazzo Valentini, Piccole Terme traianee, Roma, catalogo della mostra, Mondadori, Milano 2002

Stazione per aeroporto civile: padiglione del Movimento futurista alla Triennale, Soc. An. Stab. Arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1933

Willi Baumeister. 1889-1955, catalogo della mostra, De Luca, Roma 1971

Aa.Vv., Il dibattito architettonico in Italia. 1945-1975, Bulzoni, Roma 1977

Aars F., Decima Triennale di Milano, SAME, Milano 1954

Alfieri D., Freddi L. (a c. di), Mostra della Rivoluzione Fascista, catalogo della mostra, Roma 1932, s. e., Roma 1933

Angeletti P. (a c. di), Alberto Sartoris, un architetto razionalista, catalogo della mostra: Galleria Nazionale d'Arte Moderna Roma 1979-1980, De Luca, 1979

Apollonio U., Mariani L. (a c. di), Antonio Sant'Elia, Il Balcone, Milano 1958

Argan G. C., Walter Gropius e la Bauhaus, Einaudi, Torino 2010 (1951¹)

Ashton D., Ballo A. (a c. di), Antonio Sant'Elia, Mondadori, Milano 1986

Ballo G., Pittori dal futurismo ad oggi, Edizioni Mediterranee, s.l. 1956

Ballo G., Boccioni, Il saggiaiore, Milano 1964

- Ballo G. (a c. di), *Prampolini verso i polimaterici*, Galleria Fonte D'Abisso Edizioni, Modena 1989
- Banham R., *Theory and design in the first machine age*, The architectural Press, London 1960, trad. it. *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970
- Bardi P. M., *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, Critica fascista, Roma 1931
- Barocchi P., *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti*, vol. 3.II, G. Einaudi, Torino 1992 (1990¹)
- Bartorelli G., *Numeri innamorati: sintesi e dinamiche del secondo futurismo*, Testo&immagine, Torino 2001
- Barrisone S., Fochessati M., Franzone G. (a c. di), *Under Mussolini Decorative and Propaganda Arts of the twenties a thirties from the Wolfson Collection*, Genoa, catalogo della mostra: Londra 2002, Mazzotta, Milano 2002
- Battaglia Olgiati D., Meneguzzo M., (a c. di), *Arte come architettura: una lettura futurista*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007
- Belli G. (a c. di), *La Casa del mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero. 1920-1942*, catalogo della mostra (Rovereto), Charta, Milano 1992
- Belli G., Avanzi B. (a c. di), *Depero Pubblicitario. Dall'auto-réclame all'architettura pubblicitaria*, catalogo della mostra: Rovereto 2007, Skira, Milano 2007
- Benevolo L., *Storia dell'architettura moderna*, Bari: GLF Editori Laterza, Roma 2011 (1960¹)
- Berghaus G. (a c. di), *International futurism in art and literature*, catalogo della mostra, De Gruyter, New York 2000
- Berghaus G., *Futurism and the Technological Imagination*, Rodopi, New York, 2009
- Bertarelli L.V. (a c. di), *Roma e dintorni*, Touring club italiano, Milano 1938
- Bignami S., P. Rusconi, *Le arti e il fascismo. Italia anni Trenta*, Giunti, Firenze 2012
- Birulli V. (a c. di), *Manifesti del Futurismo*, Abscondita, Milano 2008
- Birulli Z. (a c. di), *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1971
- Birulli Z. (a c. di), *Umberto Boccioni. Altri inediti e apparati critici*, Feltrinelli, Milano 1972
- Birulli Z. (a c. di), *Umberto Boccioni. Pittura e scultura futuriste (dinamismo plastico)*, SE, Milano 1997
- Birrozzi C., Pugliese M. (a c. di), *L'arte pubblica nello spazio urbano: committenti, artisti, fruitori*, Mondadori, Milano 2007

- Bordoni C., *Fascismo e politica culturale: arte, letteratura e ideologia in "Critica fascista"*, Brechtiana, San Giovanni in Persiceto 1981
- Boccioni U., *Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore futurista Boccioni. Prefazione*, catalogo della mostra, Patria, Roma 1913
- Borzone M. (a c. di), *Futuristi alla Spezia*, Edizioni del tridente, La Spezia 1989
- Bossaglia R., *Il Novecento italiano*, Charta, Milano 1995
- Braun E., *Mario Sironi: arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003
- Bretoni A. (a c. di), *Filippo Tommaso Marinetti. Taccuini 1915-1921*, Il Mulino, Bologna 1987
- Brook F., Mainardi V. (a c. di), *E. Prampolini*, catalogo della mostra: Roma, gennaio-febbraio 1974, Christen, Roma 1974
- Bucarelli P. (a c. di), *Enrico Prampolini*, catalogo della mostra, De Luca, Roma 1961
- Calabrese O. (a c. di), *Italia moderna: immagini e storia di un'identità nazionale*, Electa, Milano 1985 (1984¹), III vol.
- Calderoni M., *Arte polimaterica di Enrico Prampolini*, tesi di laurea, Facoltà di conservazione dei beni culturali, relatrice E. Bagattoni, Bologna, 2005
- Calvesi M., Coen E. (a c. di), *Boccioni. L'opera completa*, Electa, Milano 1983
- Calvesi M., Guidoni E., Lux S. (a c. di), *E42 utopia e scenario del Regime. Urbanistica architettura arte e decorazione*, catalogo della mostra, Marsilio, Roma 1992 (1987¹), vol. 2
- Calvesi M., Ginsborg P. (a c. di), *Novecento. Arte e storia in Italia*, catalogo della mostra (Roma), Skira, Milano 2000
- Calvesi M., *Le due avanguardie*, Laterza, Roma 2008 (1966¹)
- Camesasca E. (a c. di), *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1980
- Canali M., *Telesio Interlandi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2004, vol. 62
- Cannistraro P. V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma 1975
- Capalbo V. (a c. di), *La metropoli futurista: progetti im-possibili*, catalogo della mostra: Firenze 1999, Art media editori, Firenze 2006 (1999¹)
- Caramel L., Longatti A. (a c. di), *Antonio Sant'Elia: catalogo della mostra permanente*, Villa Comunale Dell'Olmo, Como 1962
- Caramel L. (a c. di), *Movimento Arte Concreta 1948-1958*, catalogo della mostra, Mucchi, Modena 1987

- Caramel L. (a c. di), *Prampolini e Burri e la materia attiva*, catalogo della mostra, Fonte D'Abisso Arte, Milano 1990
- Caramel L., *MAC: Movimento arte concreta 1948-1958*, catalogo della mostra, Maschietto & Musolino, Siena 1996
- Carli M., Fanelli G.A. (a c. di), *Antologia degli scritti fascisti*, Bemporad, Firenze 1931
- Carli M., D'Agostini B., *Incontro con Bottai*, Pinciana, Roma 1939
- Carpi V., *L' estrema avanguardia del Novecento*, Editori riuniti, Roma 1985
- Carrà C., *La mia vita*, Feltrinelli, Milano 1981 (1943)¹
- Caruso L., (a c. di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944*, Spes, Firenze 1980
- Casavecchia M. (a c. di), *Ernesto B. Lapadula. Opere e scritti, 1930-49*, CLUVA Editrice, Venezia 1986
- Cassese S., *Bottai, Giuseppe*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Società Grafica Romana, Roma 1971, vol. 13
- Cazzato V. (a c. di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001, voll. 2
- Cederna A., *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Corte del fontego, Venezia 2006 (1979¹)
- Celant G., *Ambiente/Arte dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia 1977
- Celant G. (a c. di), *Arti e architettura: scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di Progetti creativi*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2004
- Chilvers I. (a c. di), *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, Oxford 2004
- Cioli M., *Il fascismo e la sua arte: dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, L. S. Olschki, Firenze 2011
- Ciucci G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, G. Einaudi, Torino 2002 (1989¹)
- Ciucci G., Muratore G., (a c. di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano 2004
- Coen E., Calvesi M., *Futurismo*, Giunti, Firenze 2008 (1986¹)
- Coen E. (a c. di), *Illuminazioni: avanguardie a confronto: Italia, Germania, Russia*, Electa, Milano 2009

- Cohen J-L., *André Lurçat 1894-1970. Autocritica di un maestro moderno*, Electa, Milano 1998
- Conforti C., Dulio R., Marandola M. (a c. di), *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Electa, Milano 2006
- Conrads U. (a c. di), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Bertelsmann Fachverlag, Berlin 1964; trad. it. *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi, Firenze 1970
- Cordova F., *Verso lo stato totalitario: sindacati, società e fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005
- Costanzo M., De Propriis M., *Sant'Elia e Boccioni: le origini dell'architettura futurista*, Mancosu, Roma 2006
- Cozzi M., Sanna A. (a c. di), *Schegge futuriste. Studi e ricerche*, Olschki, Firenze 2012
- Courthion P., *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1957
- Cresti C., Gravagnuolo B., Gurrieri F. (a c. di), *Architettura e città negli anni del fascismo in Italia e nelle colonie*, A. Pontecorboli, Firenze 2005
- Cresti C. (a c. di), *Futurismo e architettura*, A. Pontecorboli, Firenze 2009
- Crispoliti E., *Il Secondo Futurismo: Torino 1923-1938*, Ed. F.lli Pozzo, Torino 1961
- Crispoliti E., *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani 1971 (1969¹)
- Crispoliti E., Hinz B., Birolli Z., *Arte e Fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974
- Crispoliti E. (a c. di), *Immaginazione megastrutturale dal futurismo a oggi*, Edizioni La Biennale, Venezia 1979
- Crispoliti E. (a c. di), *Ricostruzione futurista dell' universo*, catalogo della mostra, Comune di Torino, Torino 1980
- Crispoliti E. (a c. di), *La ceramica futurista da Balla a Tullio d'Albisola*, catalogo della mostra (Albisola), Centro Di, Firenze 1982
- Crispoliti E. (a c. di), *Architettura futurista: attraverso l'architettura futurista*, catalogo della mostra, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1984
- Crispoliti E., *Aeropittura futurista aeropittori futuristi*, catalogo della mostra, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1985
- Crispoliti E., *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Bari 1987 (1986¹)
- Crispoliti E., *Fillia, fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1988

- Crispoliti E. (a c. di), *Casa e il Futurismo a Roma*, catalogo della mostra, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1989
- Crispoliti E., Scudiero M. (a c. di), *Balla Depero. Ricostruzione Futurista dell' Universo*, catalogo della mostra, Edizioni Fonte D'Abisso, Modena 1989
- Crispoliti E., Siligato R. (a c. di), *Prampolini dal Futurismo all'informale*, catalogo della mostra, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992
- Crispoliti E., (a c. di), *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1995
- Crispoliti E., Sborgi F., (a c. di), *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1997
- Crispoliti E. (a c. di), *Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni*, De Luca Editori d'arte, Roma, 2010, 6 voll.
- Cucciolla A., *Vecchie città-Nuove città: Concezio Petrucci 1926-1946*, Dedalo, Bari 2006
- D'Amico A., Danesi S. (a c. di), *Virgilio Marchi architetto scenografo futurista*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1977
- D'Elia A., *L'universo futurista: una mappa: dal quadro alla cravatta*, Dedalo, Bari 1988
- D'Orsi A., *Il Futurismo tra cultura e politica: reazione o rivoluzione?*, Salerno, Roma 2009
- De Felice R., *Mussolini il rivoluzionario (1883-1920)*, Einaudi, Torino 1965
- De Felice R. (a c. di), *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione G. Agnelli, Torino 1988
- De Fusco R., *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2000
- De Grand A. J., *Bottai e la cultura fascista*, Laterza, Bari 1978
- De Luca M., et al. (a c. di), *Creazione contemporanea: arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Sossella, Roma 2004
- De Maria L., *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1973
- De Maria L. (a c. di), *F. T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Arnoldo Mondadori, Milano 1990 (1968¹)
- De Micheli M., *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2008 (1959¹)
- De Seta C., *Architettura futurista*, P. Daverio, Milano 1990
- De Seta C., *L'architettura del Novecento*, Garzanti, Milano 1992 (1981¹)

- De Seta C., *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Napoli 1998, II Voll. (1972¹)
- Dell'Armi P., *Festa Matilde*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Società Grafica Romana, Roma 1997, vol. 47
- Delfiol R. (a c. di), *Inventario dell'archivio del Sindacato pittori e scultori di Firenze. 1926-1956*, Firenze 1996
- Depero F., *Depero Futurista*, Dinamo Azari, Milano 1927
- Dragone P., Negri A., Rosci M. (a c. di), *Arte e rivoluzione: documenti delle avanguardie tedesche e sovietiche 1918-1932*, Unicopli, Milano 1978
- Droste M., *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Koln 2006 (1990¹)
- Drudi Gambillo M., Fiori T., *Archivi del Futurismo*, Mondadori, Milano 1986 (1958¹), 2 voll.
- Duci M. (a c. di), *Fondo Thayaht: inventario*, Nicolodi, Rovereto 2006
- Evangelisti S. (a c. di), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del Fascismo*, A. Mondadori, Milano 1986
- Falqui E., *Bibliografia e iconografia del futurismo*, Le lettere, Firenze 1988 (1959¹)
- Fillia, *La nuova architettura*, UTET, Torino 1931
- Fillia, *Gli ambienti della nuova architettura*, UTET, Torino 1935
- Fioravanti G. (a c. di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, s.e., Roma 1990
- Fiz A., (a c. di), *In volo: aeropittura futurista = futurist aeropainting*, catalogo della mostra: New York 2003, Silvana, Cinisello Balsamo 2003
- Fonti D., *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Mondadori, Milano, 1988
- Fonti D. (a c. di), *Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, catalogo della mostra: Roma 2006-2007, Skira, Milano 2006
- Fossati P., *Valori Plastici 1918-1922*, Einaudi, Torino 1981
- Fuga A., *Tecniche e materiali delle arti*, Electa, Milano 2004
- Gentile E., *“La nostra sfida alle stelle”. Futuristi in politica*, GLF editori Laterza, Bari 2009
- Gentile E., *Fascismo di Pietra*, GLF editori Laterza, Bari 2010 (2007¹)
- Giedion S., *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1941 trad. it. *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione* Hoepli, Milano 1954

- Godoli E. (a c. di), *Il dizionario del futurismo*, Vallecchi, Firenze 2001, II voll.
- Godoli E., *Guide all'architettura moderna. Il futurismo*, Laterza, Roma 2001 (1983¹)
- Gregory T., Tartaro A., Calvesi M., Giudoni E., Lux S. (a c. di), *E 42 Utopia e scenario del regime*, catalogo della mostra: Roma 1987, Marsilio, Roma 1992 (1987¹), 2 voll.
- Gregory T., Tartaro A., *E 42 Utopia e scenario del regime. Ideologia e programma per l'«Olimpiade delle civiltà»*, catalogo della mostra, Marsilio, Roma 1992 (1987¹), vol. 1
- Grieve V., *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana 2009
- Gropius W., *Architettura integrata*, Il saggiatore, Milano 2010 (1963¹)
- Guzzi D., *2% considerazioni in margine*, Ed. Joyce & Co., Roma 1990
- Hulten P. (a c. di), *Futurismo & Futurismi*, catalogo della mostra, Bompiani, Milano, 1986
- Indivieri S., *Roma. Guida panoramica*, A.F. Formiggini, Roma 1935
- Iengo F., *Cultura e città nei manifesti del primo futurismo*, Vecchio Faggio, Chieti 1986
- Jaffè H. L. C., *Per un'arte nuova. De Stijl 1917-1931*, Il saggiatore, Milano 1964
- Jannini P. A., *La fortuna del futurismo in Francia*, Bulzoni, Roma 1979
- Jullian R., *Le futurisme et la peinture italienne*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris 1966
- Lemme R. (a c. di), *I palazzi del potere: gli edifici storici e moderni per le istituzioni dello Stato*, Gangemi, Roma 2011
- Lista G., *Enrico Prampolini. Carteggio Futurista*, Carte Segrete, Roma 1992
- Lista G., Masoero A. (a c. di), *Futurismo 1909 - 2009 Velocità+Arte+Azione*, Skira, Milano 2009
- Lista G., *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma 2013
- Loos A., *Ins Leere gesprochen Trotzdem*, Herold, Wien-München, 1962; trad. it. *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 2011[1921]
- Lux S., Coen E. (a c. di), *1935: gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra, Multigrafica, Roma, 1985
- Lux S. (a c. di), *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Bagatto libri, Roma 1990
- Malvano L., *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1988

- Marabottini Marabotti A., *Polimaterico*, in *Enciclopedia Universale dell'arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Roma, 1972, Vol. X
- Marinetti F. T., *Futurismo e Fascismo*, Franco Campitelli Editore, Foligno 1924
- Marinetti F.T., *Arte fascista. Elementi per la battaglia artistica*, Sindacati artistici, Torino 1927
- Marinetti F.T., Fillia, *La cucina futurista*, Longanesi, Milano 1986 (1932¹)
- Masi A., *Un' arte per lo Stato: dalla nascita della Metafisica alla Legge del 2%*, Marotta & Marotta, Napoli 1991
- Masi A. (a c. di), *Giuseppe Bottai. La politica delle arti scritti 1918-1943*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009 (1992¹)
- Masoero A. (a c. di), *Universo Meccanico. Il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini*, Mazzotta, Milano 2003
- McKinzie R. D., *The New Deal for Artists*, Princeton University Press, Princeton 1973
- Menna F., *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1967
- Mina G. A. (a c. di), *Federico Pfister, De Pistoris (1898-1975) futurista e intellettuale tra Svizzera e Italia*, catalogo della mostra, Museo Vincenzo Vela, Ligonetto 2010
- Ministero dell'educazione nazionale, *Carta della scuola: preceduta dalla relazione al duce e con brevi note illustrative di Umberto Renda*, G. B. Paravia, Torino 1940
- Mitrano I., *La Sapienza 1932-1935*, Università La Sapienza, Roma 2008
- Monferini A. (a c. di), *Carlo Carrà 1881-1966*, Electa, Milano 1994
- Mozzoni L., Santini S. (a c. di), *Architettura dell'eclettismo: il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960)*, Liguori, Napoli 2009
- Nalini A. M. (a c. di), *Futurismo in Emilia Romagna*, Artioli, Modena 1990
- Nicoloso P., *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2011 (2008¹)
- Oliva A. B. (a c. di), *Prampolini: 1913-1956*, catalogo della mostra: Modena 1985-1986, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1985
- Oliva A. B. (a c. di), *Futurismo Manifesto 100x100 / 100 anni per 100 manifesti*, catalogo della mostra: Roma-Napoli 2009, Electa, Milano 2009
- Orazi V. (a c. di), *Abbasso l'armonia tradizionale*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1967
- P.N.F., *Mostra autarchica minerale italiano. Documentario*, Direzione della mostra autarchica del minerale italiano, Roma 1939

- Pacini P. (a c. di), *Esposizioni futuriste, 1912-1918. 26 cataloghi originali*, Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1978
- Pagano G., *Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Bari 1990 (1976¹)
- Pampaloni G., *I futuristi italiani: immagini-biografie-notizie*, Le Lettere, Firenze 1977
- Papi G. (a c. di), *Aprilia: città della terra: arte, architettura, urbanistica*, Gangemi, Roma 2005
- Passamani B., *Fortunato Depero. 1892-1960. Bassano del Grappa, Museo civico, Palazzo Sturm, luglio-settembre 1970*, catalogo della mostra, Tipolitografia Minchio, Bassano del Grappa 1970
- Patetta L., *L'architettura in Italia 1919-43. Le polemiche*, Culp, Milano 1972
- Patetta L., Danesi S. (a c. di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Electa, Milano 1996 (1976¹)
- Pevsner N., *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber London 1936, trad. it. *I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius*, Rosa e Ballo, Milano 1945
- Pfister F., *Enrico Prampolini*, Hoepli, Milano 1940
- Pica A., *Storia della Triennale 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957
- Pinottini M., *Diulgheroff futurista: collages e polimaterici. 1927-1977*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1977
- Pinottini M., *L'estetica del futurismo*, Bulzoni, Roma 1979
- Pola F., Scimé G., Tedeschi F. (a c. di), *Artisti americani tra le due guerre: una raccolta di documenti*, V & P Strumenti, Milano 2004
- Polano S. (a c. di), *Scritti di arte e di architettura / Theo van Doesburg*, Officina, Roma 1979
- Poli F., *La scultura del novecento*, Laterza, Bari 2006
- Pontiggia E., (a c. di), *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra: Brescia 1997, Skira, Milano 1997
- Prampolini E., *Arte polimaterica (Verso un'arte collettiva?)*, O.E.T. Edizioni del Secolo, Roma 1944
- Prampolini M., Contributo al Convegno Internazionale: *Futurismo: aspekty polityczno-artystycznej odnowy*, Varsavia, 3-4 dicembre 2009, dattiloscritto non pubblicato
- Presotto D. (a c. di) *Quaderni di Tullio d'Albisola*, Editrice Liguria, Genova 1987, 3 voll.
- Purini F., Sacchi L. (a c. di), *Dal futurismo al futuro possibile nell'architettura italiana contemporanea*, catalogo della mostra: Tokyo-Kobe-Bruxelles 2002-2003, Skira, Milano 2003

- Ragazzi F., *Marinetti. Futurismo in Liguria*, De Ferrari, Genova 2006
- Ravaglioli A., *Gli alberghi storici di Roma*, Newton Compton, Roma 1996
- Rifkind D., *The Battle for Modernism: Quadrante and the politicization of architectural discourse in fascist Italy*, Marsilio, Vicenza 2012
- Rocchi G. (a c. di), *Le Corbusier, Terragni, Michelucci nelle tre opere più note: Cappella di Ronchamp, Casa del fascio, Chiesa dell'Autostrada*, Alinea, Firenze 2000
- Russo A., *Il Fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma 1999
- Ruta A. M., *Arredi Futuristi-Episodi delle Case d'Arte Futuriste Italiane*, Novecento, Palermo 1985
- Saggio A., *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, Dedalo, Bari, 1984
- Salaris C., *Il futurismo e la pubblicità. Dalla pubblicità all'arte della pubblicità*, Lupetti&Co., Milano 1986
- Salaris C., *Marinetti. Arte e vita futurista*, Editori Riuniti, Roma 1997
- Salaris C., *Riviste futuriste: collezione Echaurren Salaris*, Gli Ori, Pistoia 2012
- Sani B., *Nota critica*, in *Noi 1917-1925*, Spes, Firenze 1981
- Sapori F., *L'arte e il duce*, A. Mondadori, Milano 1932
- Sartoris A., *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Hoepli, Milano 1935 (1932¹)
- Sartoris A., *Introduzione all'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1943¹
- Sartoris A., *No. Posizione dell'architettura e delle arti in Italia*, Il libro, Firenze 1947
- Scappini A. (a c. di), *Thayaht: vita, scritti, carteggi*, Skira, Milano 2005
- Scheiwiller V. (a c. di), *Prampolini futurista, 1912-1924*, All'insegna del pesce d'oro di V. Scheiwiller, Milano 1962
- Schiavo A. (a c. di), *Futurismo e Fascismo*, G. Volpe, Roma 1981
- Schneider D. (a c. di), *Enrico Prampolini: stage, design and paintings*, s.e., Ottawa 1976
- Schwarzenberg C., *Il sindacalismo fascista*, Mursia, Milano 1973 (1972¹)
- Scrivo L., *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma 1968
- Shapiro E., *Monumento ai caduti di Como, 1931-1933*, in G. Ciucci (a c. di), *Giuseppe Terragni*, Electa, Milano 2003, pp. 356-365
- Siligato R. (a c. di), *Prampolini: carteggio 1916-1956*, Carte segrete, Roma 1992

- Sironi A. (a c. di), *Sironi. La grande decorazione*, catalogo della mostra, Electa, Milano 2004
- Soffici A., *Primi principi di un'estetica futurista*, Vallecchi, Firenze 1920
- Sommella Grossi M., *Sartoris e De Stijl: connessioni e divergenze*, EPFL, Lausanne 1993
- Spiazzi A. M., Pietropoli F., *Norme per l'arte negli edifici pubblici (L. 717/1949). Esperienze a confronto*, Il Prato, Padova 2008
- Squicciarino N., *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Il Cardo, Venezia 1994
- Stephan R. (a c. di), *Erich Mendelsohn (1887-1953)*, Electa, Milano 2004
- Tafari M., Dal Co F., *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano 2009 (1976¹)
- Tedeschi F., *La scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, Vita e Pensiero, Milano 2004
- Van Straaten E., *Theo van Doesburg: l'opera architettonica*, Electa, Milano 1993
- Vannelli V., *Economia dell'architettura in Roma fascista*, Kappa, Roma 1981
- Varanese A., *Circolari e istruzioni ministeriali sulle opere pubbliche*, Giuffrè, Milano 1957
- Veronesi G., *L'opera di Mario Chiattoni architetto: mostra dei disegni d'architettura donati al Gabinetto disegni e stampe da Pia Chiattoni*, catalogo della mostra, Industrie grafiche V. Lischi, Pisa 1965
- Viazzi G. (a c. di), *F. T. Marinetti. Collaudi futuristi*, Guida, Napoli 1977
- Villanti F., *La plastica murale. Completamento "costruttivo" dell'architettura futurista*, tesi di dottorato, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, relatrice E. Cristallini, Viterbo, A.A. 2009-2010, XXII ciclo
- Vittorini R., *Guido Fiorini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1997, vol. 48
- Wingler H. M., *Die Mappenwerke: neue europäische Graphik*, Berlin, F. Kupferberger 1965
- Zagarrio V., *Primato: arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2007
- Zevi B., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 2010 (1950¹)

Articoli di quotidiani, periodici e riviste

1909

Manifesto del futurismo, in "Giornale dell'Emilia", 5 febbraio 1909

1912

Boccioni U., *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 11 aprile 1912

Marinetti F.T., *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912

1913

Boccioni U., *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, in “Lacerba”, 15 marzo 1913, n. 6

Boccioni U., prefazione al catalogo della I Esposizione Futurista alla Galerie La Boetie di Parigi, in “Lacerba”, 1° luglio 1913, n. 13

Prampolini, E., *Il colore dei suoni*, in “Gazzetta Ferrarese”, LXVI, 26 agosto 1913, n. 124

Prampolini, E., *La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici*, in “L’Artista Moderno”, XII, 10 dicembre 1913, n. 23

1914

Boccioni U., *Il cerchio non si chiude!*, in “Lacerba”, 1 marzo 1914

Papini G., *Il cerchio si chiude*, in “Lacerba”, 15 febbraio 1914

Papini G., *Cerchi aperti*, in “Lacerba”, 15 marzo 1914

Prampolini E., *Anche l’architettura futurista...e che è?*, in “Il Piccolo Giornale d’Italia”, III, 29-30 gennaio 1914, n. 29

Sant’Elia A., *Architettura futurista*, 11 luglio 1914

1915

Bessi L., *L’evoluzione della Decorazione moderna*, in “L’Artista Moderno”, XIV, 10 febbraio 1915, n. 3

Prampolini E., *Un’arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore*, in “L’Artista Moderno”, XIV, 10 maggio 1915, n. 9

1916

Prampolini E., *La scultura dei colori e totale*, in “Bollettino Spirituale”, III, gennaio-febbraio 1916, n. 1-2

1917

Notiziario, in “Noi”, I, giugno 1917, n.1

Prampolini E., *Picasso*, in “Noi”, I, giugno 1917, n.1

1918

Prampolini E., *Un proclama degli artisti italiani: “Bombardiamo le Accademie e industrializziamo l’arte”*, in “Il Fronte Interno”, III, 1-2 febbraio 1918, n. 32

Prampolini E., *Bombardiamo le Accademie ultimo residuo pacifista*, in “Noi”, II, febbraio 1918, n.

Prampolini E., *L’«Atmosferastruttura». Basi per un’architettura futurista*, in “Noi”, II, febbraio 1918, n.2-3-4

Prampolini E., *Per le industrie artistiche nazionali*, in “Il Fronte Interno”, IV, 11-12 luglio 1918, n. 190

Volt, *Del funambolismo obbligatorio. Aboliamo i piani delle case*, in “L’Italia Futurista”, III, 15 gennaio 1918, n. 37

1919

Casa d’Arte Italiana, in “Noi”, III, gennaio 1919, n. 1-2-3

Noi all’estero, in “Noi”, III, gennaio 1919, n. 5-6-7

Marchi V., *Architettura futurista*, in “Dinamo”, I, giugno 1919, n. 5

1920

Marchi V., *Manifesto dell’architettura futurista, dinamica, stato d’animo, drammatica*, in “Roma futurista”, III, 29 febbraio 1920, n. 72

1921

Prampolini E., *Lettera aperta ai direttori dei giornali quotidiani*, in “Cronache d’Attualità”, V, gennaio 1921

1922

Oppo C.E., *Un’esposizione nell’Accademia Testa Mis Mima*, in “L’Idea Nazionale”, 22 gennaio 1922

Prampolini E., *Relazione del pittore Enrico Prampolini sul contributo degli artisti italiani d’avanguardia presentata al Congresso Internazionale artistico di Düsseldorf Maggio-Giugno 1922. Frammento*, in “De Stijl”, V, 1922, n. 8

Sarfatti M., *Teorie*, in “Il Popolo d’Italia”, 8 settembre 1922

1923

Bollettino futurista, in “Noi”, I, seconda serie, maggio 1923, n. 2

Bollettino futurista, in “Noi”, I, seconda serie, giugno-luglio 1923, n. 3-4

I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista, in “Futurismo”, 1 marzo 1923, poi in “L’Impero”, 11 marzo 1923, ripubblicato in “Noi”, I, seconda serie, aprile 1923, n. 1

Note programmatiche: orientamento spirituale contro ogni reazione, in “Noi”, I, seconda serie, giugno-luglio 1923, n. 3-4

Prampolini E., Marinetti F. T., *Un Istituto di Credito Artistico. Referendum*, in “L’Impero”, I, 13 marzo 1923, n. 2

Prampolini E., *Aboliamo i pensionati artistici. ai tutori dell’arte statale*, in “L’Impero”, a. I, 28 giugno 1923, n. 93

1924

Enrico Prampolini, in “Energie Futuriste”, settembre 1924

Vogliamo un Concorso Nazionale per il Padiglione Italiano all'Esposizione di Parigi del 1925, in "L'Impero", II, 26 febbraio 1924, n. 49

Prampolini E., *L'architettura futurista di Virgilio Marchi*, in "L'Impero", II, 22 maggio 1924, n. 122

Prampolini E., "NOI", *Notiziario artistico, La Nuova Venezia futurista; L'Italia, Marinetti e Mussolini in una conferenza dell'architetto Oud ad Anversa; Vetrine futuriste*, in "L'Impero", II, 30 maggio 1924, n. 129

Prampolini E., *Relazione positiva ad un congresso negativo*, in "L'Impero", II, 1 giugno 1924, n. 131

Prampolini E., *Architetture spirituali*, in "L'Impero", II, 26 giugno 1926, n. 152

Prampolini E., *L'atmosfera scenica futurista*, in "Noi", seconda serie, I, 1924, n. 6-7-8-9

1925

Resoconto del Primo Congresso Futurista, in "Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata", 11 febbraio 1925, n. 11

For., *Enrico Prampolini parla di architettura, pittura, scultura, scenografia e futurismo*, in "Il Regno", 1 maggio 1925

1926

Edilizia della Roma imperiale fascista. La risposta di M. Piacentini a Prampolini, in "L'Impero", 14-15 gennaio 1926

Edilizia della Roma imperiale fascista. La risposta di R. Papini, in "L'Impero", 19-20 gennaio 1926

I due grandi concorsi fascisti. Centodiecimila lire di premio, in "L'Impero", IV, 31 gennaio-1 febbraio 1926, n. 27

Depero F., *Una lettera di Depero*, in "L'Impero", 30-31 gennaio 1926

Marinetti F.T., *Edilizia della Roma imperiale fascista*, in "L'Impero", 26-27 gennaio 1926

Prampolini E., *The Magnetic Theatre*, in "The Little Review", 1926

Prampolini E., *Edilizia della Roma imperiale fascista (Inchiesta)*, in "L'Impero", 4, 13-14 gennaio 1926, n.11

Prampolini E., *Edilizia della Roma imperiale fascista (Inchiesta)*, in "L'Impero", 4, n.27, 31 gennaio-1 febbraio 1926

Prampolini E., *L'architecture Futuriste*, in "7Arts", IV, 14 marzo 1926, n. 22

Prampolini E., *Per la prima esposizione d'architettura Moderna Italiana sotto l'Alto Patronato di S.E. Mussolini*, in "L'Impero", 4, n. 72, 25 marzo 1926

Prampolini E., *Architetture spirituali*, in "L'Impero", II, 26 giugno 1926, n. 152, e anche in "L'Aurora", I, ottobre 1924, n. 10

Prampolini E., *Le "Terme littorie" di Roma*, in "L'Impero", 13 novembre 1926

Volt, *Risposta all'inchiesta edilizia*, in "L'Impero", 28-29 gennaio 1926

1927

Bottai G., *Resultanze dell'inchiesta fascista*, in "Critica Fascista", 15 febbraio 1927

Catrizzi L., *Grande mostra futurista. 34 pittore alla Galleria Pesaro*, in “Il Nazionale”, 25 dicembre 1927

Prampolini E., *L'Architettura futurista*, in “Il Nazionale”, IV, 6 gennaio 1927, n. 165

1928

Padiglione architettura futurista, in “La Città Futurista”, febbraio 1928

Fillia, *Architettura futurista. Prima mostra*, in “Il Nazionale”, 20 ottobre 1928

Fillia, *La Prima mostra di Architettura Futurista*, in “Il Giornale d'Italia”, 21 ottobre 1928

Marconi P., *Commento all'Esposizione di Torino 1928*, in “Architettura e Arti Decorative”, VIII, dicembre 1928, n. 4

Prampolini E., *L'Architettura futurista*, in “Corriere Padano”, 15 gennaio 1928

Prampolini E., *L'Architettura futurista*, in “La Città Futurista”, febbraio 1928, n. unico

Prampolini E., *L'Architettura futurista*, in “Marinetti”, 23 marzo 1928, n. unico

1929

Monarchi F., *Prampolini alla conquista di Parigi*, in “Il Giornale”, del 15 maggio 1929

Prampolini E., *La missione dell'arte italiana all'estero*, in “L'Impero”, 7 agosto 1929

1930

La Quadriennale romana di Enrico Prampolini, in “La Nuova Italia”, 23 dicembre 1930

Bardi P.M., *Primi passi italiani dell'architettura razionale*, in “L'Ambrosiano”, 14 novembre 1930

Bianchi A., *Attuazioni di Piano Regolatore. Le nuove arterie di allacciamento con Piazza San Bernardo*, in “Capitolium”, 6, settembre 1930, n. 9

Marinetti F.T., Bardi P.M., *La nuova architettura. Una lettera di S.E. Marinetti*, in “L'Ambrosiano”, 20 novembre 1930

Persico E., *Echi riflessi chiose*, in “La Casa Bella”, ottobre 1930

Prampolini E., *Le mie architetture spirituali e i miei paesaggi femminili. Verso una nuova espressione d'arte*, in “L'Impero”, I, 12 maggio 1930, n. 4

Prampolini E., *I futuristi alla XVII Biennale Veneziana*, in “L'Impero”, 18 maggio 1930

1931

Fillia, *Architettura di Stato*, in “L'Ambrosiano”, 16 febbraio 1931

Prampolini E., *trafiletto senza titolo sulla Quadriennale d'Arte di Roma*, in “L'Impero”, 8 gennaio 1931

Prampolini E., *La Quadriennale romana, rassegna delle forze vive dell'Italia d'oggi*, in “La Nuova Italia”, 13 gennaio 1931

Prampolini E., *La missione dell'arte italiana all'estero*, in “L'Impero”, 16 febbraio 1931

Prampolini E., *La nuova architettura*, in Fillia, *La nuova architettura*, UTET, Torino 1931

Prampolini E., *L'Architettura futurista*, in M. Carli, G.A. Fanelli (a c. di), *Antologia degli scritti fascisti*, Bemporad, Firenze 1931

1932

La mostra di aeropittura a Parigi inaugurata da F. T. Marinetti, in “La Città Nuova”, I, 15 marzo 1932, n. 3

Notiziario. Architettura razionale a Roma, in “Domus”, dicembre 1932, n. 60

Fillia, *L'opera futurista di Prampolini alla Mostra della Rivoluzione*, in “Futurismo”, I, 13 novembre 1932, n. 10

Pingusson G. H., *Un hôtel à Saint-Tropez: Latitude 43*, in “L'Architecture d'aujourd'hui”, dicembre 1932, n. 9

Prampolini E., *Architettura*, in “La Città Nuova”, I, 15 maggio 1932, n. 6

Prampolini E., *Conquiste della plastica futurista*, in “L'Impero”, 8 luglio 1932

Prampolini E., *Valori spirituali della plastica futurista*, in “Futurismo”, I, 19 ottobre 1932, n. 5

Prampolini E., *I futuristi e la via dell'Impero*, in “Futurismo”, I, 4 dicembre 1932, n. 13

Prampolini E., *Architettura futurista*, in “Futurismo. Architettura”, I, 11 dicembre 1932, n. 14

Sanzin B. G., *Quadri polimaterici di Enrico Prampolini alla Biennale*, in “Futurismo”, I, 13 novembre 1932

Sironi M., *Pittura murale*, in “Il Popolo d'Italia”, 1 gennaio 1932

1933

Arte per lo Stato e per il popolo, in “Le Arti Plastiche”, X, 16 aprile 1933, n. 7-8

Arte per lo Stato e per il popolo, in “Le Arti Plastiche”, X, 1 maggio 1933, n. 9

Arte per lo Stato e per il popolo, in “Le Arti Plastiche”, X, 15 giugno 1933, n. 12

Arte per lo Stato e per il popolo, in “Le Arti Plastiche”, X, 1 settembre 1933, n. 14

Meditazioni sull'architettura funzionale, in “Augustea”, XI, 30 gennaio 1933, n. 2

Notiziario di architettura, in “Futurismo”, II, gennaio 1933, n. 1

Padiglioni futuristi per Chicago, in “Futurismo”, II, 5 febbraio 1933, n. 22

Il “trust” nell'arte, in “Augustea”, XI, 15 gennaio 1933, n.1

Bardi P.M., *Risveglio della pittura murale*, in “Quadrivio”, I, 13 agosto 1933, n. 2

Bardi P.M., *Pittura murale. Difesa di un diritto*, in “Quadrivio”, I, 27 agosto 1933, n. 4

Campigli M., Carrà C., Funi A., Sironi M., *Manifesto della pittura murale*, in “Colonna. Periodico di civiltà italiana”, dicembre 1933

Celesia A., *Prampolini e l'architettura*, in “Natura”, VI, giugno 1933, n. 6

Cloza M., *Dopo Oppo, Maraini*, in “L'Arte della rivoluzione”, novembre 1933

Fillia, *L'architettura sacra futurista*, in “Futurismo”, I, 2 ottobre 1932, n. 4

Fillia, *Il nuovo Palazzo delle Poste*, in “L'opinione”, 13 novembre 1933

Marinetti F.T., *Stazione per aeroporto civile*, in “Natura”, VI, giugno 1933, n. 6

Marinetti F.T., *L'architettura di Sant'Elia e la pittura murale*, in “Quadrivio”, I, 13 agosto 1933, n. 2

Marinetti F.T., *Pittura murale. Una lettera di F.T. Marinetti*, in “Quadrivio”, I, 10 settembre 1933, n. 6

Muñoz A., *Il Parco di Castel Fusano*, in “Capitolium”, 9, giugno 1933, n.6

Nezi A., *Il Palazzo del Ministero delle Corporazioni*, in “Emporium”, XXXIX, gennaio 1933, n. 457

Orazi V., *Pittura e scultura alla Triennale di Milano*, in “Cronaca prealpina”, 8 giugno 1933

Paniconi M., *Piano regolatore di Castel Fusano*. Arch. Concezio Petrucci, in "Architettura", XII, settembre 1933, n. 9

Persico E., *Alla Triennale di Milano. L'architettura mondiale*, in "L'Italia Letteraria", IX, 2 luglio 1933, n. 27

Persico E., *Alla Triennale. Gli architetti italiani*, in "L'Italia Letteraria", IX, 6 agosto 1933, n. 32

Ponti G., *Architettura-Pittura-Scultura*, in "Domus", VI, giugno 1933, n. 66

Prampolini E., *Artisti futuristi e futuristizzati alla Mostra della Rivoluzione fascista*, in "Dinamo futurista", I, febbraio 1933, n. 1

Prampolini E., *I diritti delle Avanguardie e la riforma sindacale*, in "Il Tevere", XI, 21 febbraio 1933

Prampolini E., *Lo stile, la funzione e i nuovi materiali edili*, in "Natura", VI, giugno 1933 n. 6

Prampolini E., *Padiglione aeronautico futurista*, in "La Terra dei Vivi", I, 25 luglio 1933, n. 4

Prampolini E., *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche*, in "La Terra dei Vivi", I, 10 settembre 1933, n. 6

Prampolini E., *Le nuove vie della plastica futurista*, in "Elettroni", 5 ottobre 1933, n. 5-6

Sarfatti M., *Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo*, in "Architettura", XII, gennaio 1933, n. 1

Sironi M., *Architettura ed arte*, in "Il Popolo d'Italia", 8 gennaio 1933

1934

Concorso per il Palazzo del Littorio, in "Architettura", XIII, 1934, numero speciale

Il concorso per il Palazzo del Littorio in via dell'Impero a Roma, in "L'architettura italiana", XXIX, novembre 1934

Cronache genovesi. La I° mostra nazionale di plastica murale, in "Emporium", XL, novembre 1934, n. 479

Editoriale anonimo, "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", I, novembre 1934, n. 5

Il Duce per gli artisti, in "L'Italia Letteraria", X, 24 novembre 1934, n. 47

Manifesto dell'architettura aerea futurista, in "Sant'Elia", II, 1934, n. 3.

Ministero delle Corporazioni a Roma, in "Rassegna di Architettura", VI, gennaio 1934 n. 1

La Mostra di Plastica Murale a Genova, in "L'Illustrazione italiana", LXI, 25 novembre, n. 47

La prima Mostra di plastica murale sarà inaugurata stasera dal ministro Ercole. L'accademico Marinetti esalterà lo spirito della decorazione polimaterica, in "Il secolo XIX", 14 novembre 1934

Prima Mostra italiana di Plastica Murale, in "La città nuova", III, 5 gennaio 1934 n. 1

Pubblicizzazione della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", I, luglio 1934, n. 1

Regolamento della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", I, agosto 1934, n. 2

Sui sindacati delle Arti e delle Lettere, in "L'Italia Letteraria", X, 21 luglio 1934, n. 29

Arici, *Problemi da risolvere*, in "Le Arti Plastiche", XI, 1 dicembre 1934, n. 13

C. C., *Prima mostra di plastica murale*, in "Quadrivio", 16 dicembre 1934

Conti S.R., *La prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, in "Ottobre", 14 dicembre 1934

Fillia, *Architettura e plastica murale*, in “La città nuova”, III, 5 gennaio 1934, n. 1

Fillia, *Ragione d'essere della plastica murale*, in “La città nuova”, III, 5 gennaio 1934, n.1

Fillia, *Plastica murale*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, agosto 1934, n. 2

Marinetti F. T., *Prima Mostra di Plastica Murale per l'edilizia Fascista*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, agosto 1934, n. 2

Marinetti F.T., Ginna A., *Manifesto della scienza futurista*, in “Stile futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, ottobre 1934, n. 4

Marinetti, Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini, Rosso, Tato, *Un Manifesto Polemico. La plastica Murale futurista*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, dicembre 1934, n. 5

Mezzana C., *Sui Sindacati delle Arti e delle Lettere*, in “L'Italia Letteraria”, X, 28 luglio 1934, n. 30

Munari B., Manzoni C., Furlan G., Ricas, Regina, *Manifesto Tecnico della Aeroplastica futurista*, in “Sant'Elia”, II, 1 marzo 1934, n. 5

Luzzatto G. L., *Il pubblico e le arti plastiche*, in “Emporium”, XL, novembre 1934, n. 479

Passinetti F., *I Littoriali della Cultura e dell'Arte*, in “L'Italia letteraria”, X, 21 gennaio 1934, n. 3

Persico E., *Fuori concorso*, in “L'Italia Letteraria”, X, 29 settembre 1934, n. 39

Prampolini E., *L'arte-vita. Per una riforma sindacale*, in “Augustea”, X, 15 maggio 1934, n. 9

Prampolini E., *L'architettura dell'Italia fascista*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, luglio 1934, n. 1

Prampolini E., *Al di là della pittura verso i polimaterici*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, agosto 1934, n. 2

Prampolini E., *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche. Manifesto dell'arte murale*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, I, agosto 1934, n. 2

Rambelli D., seguito dell'articolo di Sironi, *Arte ignorata*, in “Augustea”, X, 15 aprile 1934, n. 7

Romoli R., *Lo stato corporativo. Potenziare il sindacato*, in “Augustea”, XII, 28 febbraio 1934, n. 4

Sironi M., *Arte ignorata*, in “Augustea”, X, 15 aprile 1934, n. 7

Sironi M., *Monumentalità fascista*, in “La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia”, XIII, novembre 1934, n. 11

Somenzi M., *La politica dell'arte*, in “Futurismo”, III, 15 febbraio 1934, n. 61

Volpicelli L., *I Sindacati delle Arti e delle Lettere*, in “L'Italia Letteraria”, X, 7 luglio 1934, n. 27

1935

La Città Universitaria di Roma, in “Architettura”, XIV, 1935, numero speciale

La premiazione della Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, II, giugno 1935, n. 10

Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, II, luglio 1935

Gioli R., *Discussioni inutili: plastica o pittura murale?*, in “L'Eco del Mondo”, II, 12 gennaio 1935, n. 2

Prampolini E., *La Mostra nazionale di Plastica murale*, in “Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita”, II, marzo 1935, n. 6-7

Prampolini E., *Gli artisti per l'affermazione di un prodotto nazionale*, in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", II, novembre 1935, n. 13-14

1936

L'inchiesta di Rassegna di architettura, in "Rassegna di Architettura", VIII, novembre 1936, n. 18

I rapporti dell'architettura con le arti figurative al VI Convegno Volta, in "Rassegna di Architettura", VIII, 1936, n. 12

Risposta di Fausto Pirandello a Vitali L., *Dove va l'arte italiana*, in "Domus", IX, dicembre 1936, n. 108

Risposta di Renato Birolli a Vitali L., *Dove va l'arte italiana*, in "Domus", IX, dicembre 1936, n. 108

Risposta di Luigi Veronesi a Vitali L., *Dove va l'arte italiana*, in "Domus", IX, dicembre 1936, n. 108

I risultati della nostra inchiesta, in "Rassegna di Architettura", VIII, dicembre 1936, n. 19

A.F., *Orientamento dell'edilizia fascista in Italia e in A. O.*, in "Gazzetta del Popolo", 31 ottobre 1936

Dottori G., *La II Mostra di Plastica Murale ai Mercati Traianei*, in "L'Ora", 10 dicembre 1936

Guzzi V., *Arte contemporanea. Architettura e arti figurative al VI convegno Volta*, in "Nuova Antologia", 71, 16 novembre 1936, fasc. 1552

Marchi A., *Abitazione e arredamento alla VI Triennale*, in "Il Ventuno", agosto 1936

Neppi A., *La II Mostra Nazionale di Plastica Murale*, "Il Lavoro Fascista", 4 novembre 1936

Piatti V., *Aprilia alla VI Triennale*, in "Il Popolo d'Italia", 7 luglio 1936

Prampolini E., *La II Mostra di Plastica Murale*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", XV, novembre 1936, n. 11

Prampolini E., *L'architettura e le arti figurative*, in "Meridiano di Roma", I, 13 dicembre 1936, n. 1

Rogers E. N., *Problemi: arte e pubblico*, in "Domus", IX, ottobre 1936, n. 106

Sarfatti M., *Arti decorative, ovvero: l'oggetto corre dietro alla propria ombra*, in "Nuova Antologia", 71, luglio-agosto 1936, vol. CCCLXXXVI

Vitali L., *Dove va l'arte italiana*, in "Domus", IX, dicembre 1936, n. 108

1937

Motivi costruttivi per E. New York '39, in "Meridiano di Roma", II, 5 settembre 1937, n. 36

Risposta di Aligi Sassu a Vitali L., *Dove va l'arte italiana*, in "Domus", X, gennaio 1937, n. 109

Risposta di Gianfilippo Usellini a Vitali L., *Dove va l'arte italiana*, in "Domus", X, gennaio 1937, n. 109

Risposta di Aldo Salvadori a Vitali L., *Dove va l'arte italiana*, in "Domus", X, febbraio 1937, n. 110

Risposta di Fiorenzo Tomea a Vitali L., *Dove va l'arte italiana*, in "Domus", X, febbraio 1937, n. 110

Roma. La II Mostra di Plastica Murale ai mercati traianei, in "Emporium", XLIII, gennaio 1937, n. 505

De Grada R., *Discussione intorno alla funzione del sindacato artistico*, in “Meridiano di Roma”, II, 14 marzo 1937, n. 11
 Ortensi D., *Problemi dell'E42. Alberghi*, in “Meridiano di Roma”, II, 28 novembre 1937, n. 48
 Prampolini E., *Idee per il '41. Futurista*, in “Meridiano di Roma”, III, 17 gennaio 1937, n. 3
 Pensabene G., *Architettura rurale ad Aprilia*, in “Il Tevere”, 28 ottobre 1937
 Severini G., *Revisione del Futurismo*, in “Meridiano di Roma”, II, 31 gennaio 1937, n.5
 Tinti M., *Funzioni del Sindacato Artisti*, in “Meridiano di Roma”, II, 4 aprile 1937, n. 14

1938

Fascicolo monografico sugli alberghi, “Casabella”, X, maggio-giugno 1938, n. 125-126
L'esposizione di New York 1939, in “Architettura”, XVII, ottobre 1938, n. 10
Progetto degli arch. Massimo Castellazzi, Pietro Morresi, Annibale Vitellozzi, in “Architettura”, XVII, dicembre 1938, n. 12
 Albin M., *L'albergo “Latitude 43” a Saint Tropez*, in “Edilizia moderna”, IX, aprile-giugno 1938, n. 27-28
 Biadene G., *La Mostra del Minerale Italiano*, in “L'Illustrazione Italiana”, LXV, 20 novembre 1938, n. 44
 Marinetti F.T., *Italianità dell'arte moderna*, in “Il Giornale d'Italia”, 24 novembre 1938
 Minnucci G., *L'Esposizione Universale di Roma 1942. Il piano regolatore*, “Architettura”, XVII, dicembre 1938, n. 12
 Pagano G., *Disposizioni per l'attrezzamento dei nuovi alberghi*, in “Casabella”, X, maggio-giugno 1938, n. 125-126
 Pinchetti C., *La nostra attrezzatura alberghiera ieri oggi e domani*, in “Edilizia Moderna”, IX, aprile-giugno 1938, n. 27
 Prampolini E., *Al di là della pittura verso l'arte polimaterica*, in “Mediterraneo futurista”, I, luglio 1938, n. 4

1939

Lo sviluppo edilizio in corso lungo la via Imperiale. Alcuni progetti già approvati e in costruzione, in “Architettura”, XVIII, dicembre 1939, n. 12
 Biancale M., *La decorazione artistica del padiglione d'Italia all'Esposizione di Nuova York*, in “L'Italia Illustrata”, LXVI, 23 aprile 1939, n. 17
 Bonomi O., *Il problema dell'ospitalità nella primavera dell'anno XX*, in “L'Illustrazione Italiana”, LXV, 18 dicembre 1938, n. 51
 Lo Duca, *Conclusioni sulla “New York World's Fair 1939”*, in “Emporium”, XLV, dicembre 1939, n. 540
 Longo C., *Mostra autarchica del minerale italiano in Roma*, in “Architettura”, 18, aprile 1939, n. 4
 Orazi V., *La mostra autarchica del Minerale Italiano. Nel Regno dell'Alluminio*, in “Il Brennero”, 16 febbraio 1939
 Orazi V., *Alla mostra del minerale. Il mercurio italiano*, in “Cronaca prealpina”, 16 marzo 1939
 Orazi V., *L'ascesa autarchica della Nazione documentata nel Padiglione dell'Autarchia*, in “La Provincia di Como”, 7 aprile 1939

Prampolini E., *Funzionalità architettonica del polimaterico*, in “Mediterraneo futurista”, II, luglio 1939, n. 4

1940

B. M., *L'architettura e le arti figurative*, in “Rassegna di Architettura”, XI, gennaio 1940, n. 1

Bianchi A., *La Via XXIII Marzo*, in “Capitolium”, 15, marzo 1940, n.3

Bottai G., *Il Regime per l'Arte*, in “Corriere della sera”, 24 gennaio 1940

Corazza C., *Pubblico e artisti*, in “Primato”, I, 15 aprile 1940, n. 4

Ponti G., *Date da operare agli artisti*, in “Domus”, gennaio 1940, n.145

1941

Cocchia C., *I ristoranti alla Triennale di Napoli*, in “L'Architettura Italiana”, XXXVI, ottobre 1941, n. 10

1942

Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, n. 183, 5 agosto 1942, Leggi e decreti, Legge 11 maggio 1942-XX, n 839

Legge per l'arte negli edifici pubblici Politica delle arti. Il “due per cento”, in “Primato”, III, 1 aprile 1942, n.7

Bardi P. M., *La legge per gli artisti*, in “Primato”, III, 15 giugno 1942, n. 12

Bega M., *La legge per gli artisti*, in “Primato”, III, 1 giugno 1942, n. 11

Bottai G., *Socialità dell'Arte*, in “Primato”, III, 15 aprile 1942, n. 8

Bottai G., *La legge sulle arti figurative*, in “Le Arti”, IV, aprile-maggio 1942, n. 4

Carrà C., *La legge per gli artisti*, in “Primato”, III, 15 giugno 1942, n. 12

Del Debbio E., *La legge per le opere d'arte negli edifici pubblici*, in “Architettura”, XXI, settembre 1942, n. 9

Guzzi V., *La legge per le arti figurative*, in “Primato”, III, 15 aprile 1942, n. 8

Pagano G., *La legge per gli artisti*, in “Primato”, III, 15 giugno 1942, n. 12

Pagano G., *La legge del due per cento*, in “Domus”, XV, giugno 1942, n. 174

Piacentini M., *La legge per gli artisti*, in “Primato”, III, 1 giugno 1942, n. 11

Ponti G., *La legge per gli artisti*, in “Primato”, III, 15 luglio 1942, n. 14

Prampolini E., *Le opere di arte figurativa negli edifici pubblici*, in “Mediterraneo futurista”, V, aprile 1942, n. 12

Rosai O., *La legge per gli artisti*, in “Primato”, III, 1 giugno 1942, n. 11

Severini G., *La legge per gli artisti*, in “Primato”, III, 1 agosto 1942, n. 15

1943

Lazzari M., *Vent'anni di politica fascista dell'arte*, in “Le Arti”, V, aprile-luglio 1943, n. 4-5

1944

Prampolini E., *Anticipazioni di lettere, arti, teatro e cinema*, in “Domenica”, I, 15 ottobre 1944

1949

Attività dell'Art Club 1945-1949, in "Art Club", giugno 1949, n. 19-20

1952

Munari B., *Manifesto dell'arte totale*, in "Arte Concreta", 1952, n. 10

1954

Prampolini E., *Palazzina ai Parioli*, in "Edilizia moderna", giugno 1954, n. 52

Prampolini E., *Concezione dello spazio nelle arti plastiche. Relazione di E. Prampolini al convegno delle Arti figurative e arti astratte a Venezia*, in "I 4 Soli", I, novembre 1954, n. 6

1955

Banham R., *Sant'Elia*, in "The Architectural Review", maggio 1955, n. 117

1956

Prampolini E., *Architettura e arte polimaterica*, in "Documenti d'arte d'oggi", annuario MAC 1955-1956, Libreria Salto Editrice, Milano 1956

1957

Scheda biografica, in "La Fiera Letteraria", XII, 28 luglio 1957, n. 30

Apollonio U., *Stimolatore di modernità*, in "La fiera letteraria", XII, 28 luglio 1957, n. 30

Banham R., *Futurism and Modern Architecture*, in "RIBA Journal", 1957, n. 2, vol. 64

1959

Calvesi M., *Il futurista Sant'Elia*, in "La Casa", 1959, n. 6

1968

Orazi V., *Nella scia dell'avanguardia. La «Casa d'Arte Italiana» a Roma*, in "Strenna dei Romanisti", Roma 1968

1971

Patetta L., Vercelloni V. (a c. di), *Futurismo-Architettura*, numero monografico, in "Controspazio", III, aprile-maggio 1971, n. 4-5

1973

Severati C., *Cronaca di S. Maria Novella*, in "L'architettura. Cronache e storia", XIX, 1973, n. 11

2007

Leoni G., *Figura e materia*, in "D'A. d'Architettura", 2007, n. 32

2013

Ori E., *Enrico Prampolini. L'avanguardia, l'arte negli edifici pubblici e i diritti per gli artisti*, in F. Piccinini, L. Rivi (a c. di), *Arte a Modena tra Otto e Novecento. La raccolta Assicoop Modena Unipol Assicurazioni. Acquisizioni 2008-2013*, Nuovagrafica, Carpi 2013, pp. 123-127

Fonti documentarie

Museo d'Arte Contemporanea, Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive di Roma, Fondo Enrico Prampolini (MACRO, CRDAV, FEP)

- Fascicoli: 003, 012, 013, 015, 016, 032, 036, 046, 047, 049, 050, 051, 052, 053, 128, 139.

Biblioteca Chigiana (BC)

- Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Circolare n. 7104-57-A.G. Roma, 18 marzo 1933-XI
- *Spese per opere d'arte decorativa nella costruzione di edifici pubblici*, circolare del Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri, n. 2123.1.1.26, 6 dicembre 1938

Archivio Centrale dello Stato (ACS)

- Min. Cul. Pop, busta 13, fascicolo 175, "Corporazione delle professioni e delle arti", Riunione del 25 giugno 1937-XV, paragrafo VI: "Spese per opere d'arte decorativa nelle costruzioni di edifici pubblici".
- Presidenza Consiglio dei Ministri, 1931-1933, 14.1.3008, Relazione morale e finanziaria del Regio Commissario Generale dell'Italia all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi (1931) fatta da S.E. Capo del Governo, Roma 22 ottobre 1932
- Carteggio Cini, P/73, foglio 12 (1938), 1938-1941

Archivio della Camera dei Deputati (ACD)

- Disegni e proposte di legge e incarti delle commissioni (1848-1943), *Obbligo di destinare ad opere d'arte figurativa una quota del 2 per cento dell'importo della spesa per la costruzione di edifici pubblici*, Atto C. 1909 del 23 marzo 1942, volume 1416, 193-208 cc. (16 cc.); vedi inoltre fasc. n. 1878, Legislatura XXX, Sessione unica

Archivio Arnoldo Mondadori, Fondo Giuseppe Bottai (AAM, FGB)

- 1382. Amici, collaboratori e personalità Prampolini, Enrico; s.d. [ma 1923], 205; Biglietto ms. cc. 2; classificazione: 4; segnatura: busta 53 – fasc. 205

Archivio del Moderno e del Contemporaneo dell'Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri:

- Album 4, p. 6.

Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio storico:

- Fondo Ernesto Thayaht: 1.2.18; 1.2.7.85
- Fondo Angiolo Mazzoni: D1/71